

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثاني ٢

يناير - فبراير

مارس ١٩٨٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١ دينار ـ الخليج العربي ٢٠ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٢٥٠ قرشا ـ تونس دينار | ت ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشا . ومصاريف البريد ١٠٠ قرش .

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد ٢٤ دولار للهيئات . مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولار) .

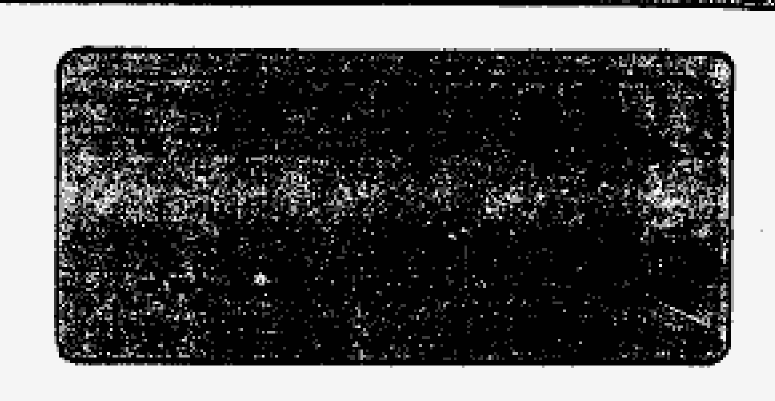
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

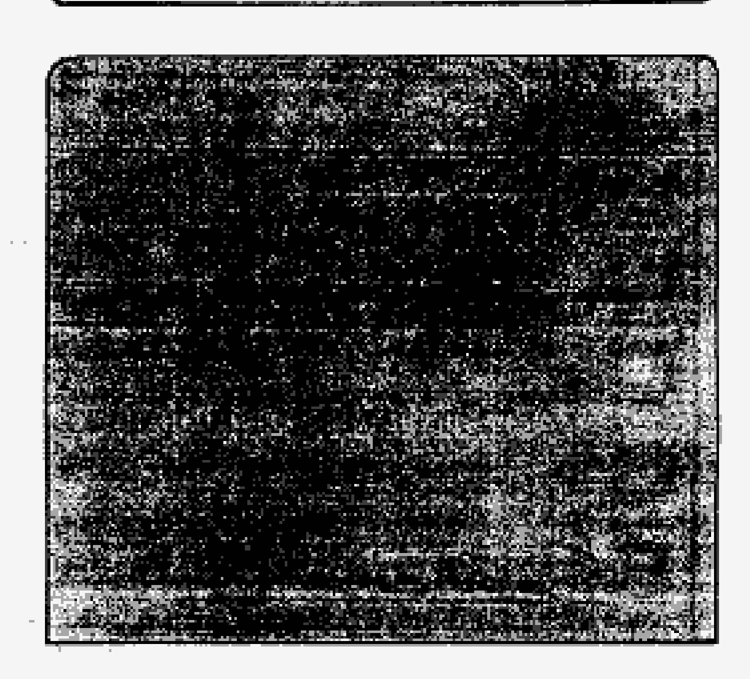
مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ ج . ع . م تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ .

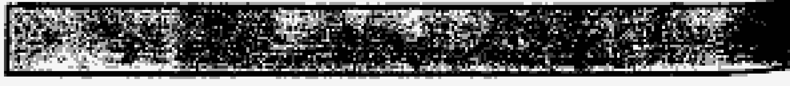
• الاعلانات :

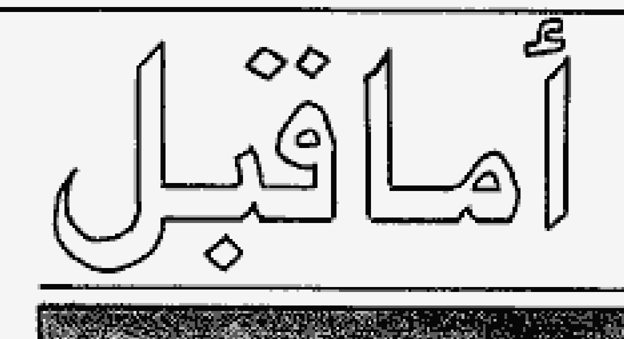
يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .



الرواية وفن القص







بهذا العدد تخطو هذه المجلة ثانية خطواتها فى عامها الثانى . ولقد كانت فى يوم مولدها شابة فتية ، فاستقبلها الناس فرحين مستبشرين ؛ وها هى ذى تزداد فتاء على مر الأيام ، فيشتد عودها ، ويصلب قوامها ، ويستمكن كيانها ، وترسخ تقاليدها ، وتتأصل وجهتها ، وتمضى فى طريقها الذى اختطته لنفسها منذ البداية قدما ، لا تنحرف عنه ، وتحقق أهدافها القريبة والبعيدة التى استهدفتها منذ مولدها ، لا تحيد عنها . لا تمالئ كاتبا لأنه يعرف كيف يسود الصفحات بالكلام المكرور والأفكار المعادة ، ولا تفتح صدرها لمن يظنون أنهم بلغوا النهاية والحقيقة أن القطار قد فاتهم . وهى مع ذلك لا تدعى ، ولا تشمخ على أحد ؛ بل تأخذ نفسها بالشدة قبل أن تأخذ غيرها أو يأخذها غيرها . إنها على استعداد لأن تكون صديقة للجميع ، تمنحهم فى سخاء بقدر ما تجد ، وتمثل فى تواضع بين أيديهم ، ولكن دون أن يقتحمها أحد ليفرض نفسه عليها . إن معايير صحبتها قد صارت مع الأيام واضحة ومحددة ، يستطيع أن يدركها من أوتى قدرا من الحصافة وقدرة على التأمل والفهم . إنها الجدة والطرافة ممزوجتين بالجدية والموضوعية العلمية . ومن هذا الباب ، وهذا الباب وحده ، يستطيع أن يدخل إليها من يريد أن يخطب ودها ، ومن يود أن تفتح له ذراعيها . ولأنها تطلع فى مواسم ، كانت موضوعاتها مواسمها ؛ فى كل موسم لها طلوع ولها موضوع ، وهى لذلك لا تحب اختلاط المواسم ، لأنها لا تحب اختلاط الأفكار . قد تتأخر قليلا عن موعدها ، لأسباب لا يد لها فيها ، ولكنها لا تعدل عن موضوعها . وهى فى سياحتها الموسمية قد توصد فى وجهها بعض الأبواب العالية وتسيج بالحديد ، ولكن أصدقاءها فى كل مكان يعرفونها ، ويلتمسون إليها الطريق حيث كانت . فإن كان ذنبها أنها تريد للفكر الذى تجمد أن يتحرك ، وللثقافة التى تخلفت أن تجدد نفسها ، وللزيف أن يرحل ، وللحقيقة الناصعة أن تسفر ، فنعم الذنب ذنبها ! ولن تحملها الأبواب الموصدة على أن تتطهر منه .

ولقد دأب كثيرون على التشاكى من خلو الساحة هنا من مجلة رصينة ، تعالج قضايا الأدب والفكر الأدبى معالجة جادة وجديدة ، وتولى ما يستحق من النتاج الأدبى المعاصر ما هو جدير به من الاهتمام . ومع أن سياسة هذه المجلة تقوم على أساس الوفاء بهذه الأهداف فمازال هناك من يتشاكون . ولا تفسير لهذا التشاكى إلا أن أصحابه ــ فيما يبدو ــ قد استبدلوا بالقراءة الكلام .

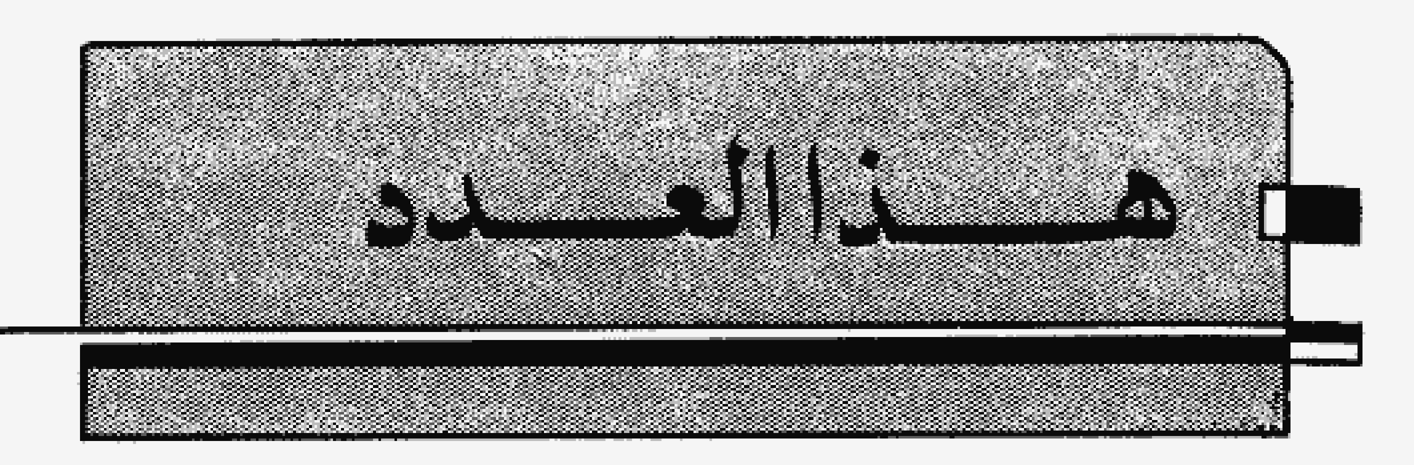
وبعد فقد دعت المجلة ــ وهى بصدد إعداد هذا العدد ــ مجموعة من أبناء الجيل الجديد من الروائيين إلى ندوة يطرحون من خلالها همومهم وتصوراتهم للفن الذى يكتبونه وما يطمحون إلى تحقيقه . وكذلك طرحت المجلة عددا من الأسئلة على طائفة من الجيل الأسبق من الروائيين ، تحقيقا للهدف نفسه بطريقة أخرى . وقد استجاب فريق محدود من هؤلاء وهؤلاء ، ولهم الشكر ؛ واعتذر فريق آخر لظروف خاصة ، ولهم الشكر أيضا ، وقليلون لم يستجيبوا ولم يعتذروا ، وتخلوا بذلك عن مسئوليتهم . ترى هل مازلنا فى حاجة إلى الدعوة إلى ضرورة تضافر كل الجهود من أجل تحقيق واقع أفضل ، ومستقبل مشرق ؟ !

مهما يكن من شىء فلا ينبغى لنا أن نفقد تفاؤلنا ؛ فليس من الممكن ــ بدون التفاؤل ــ أن ننجز عملا فضلا عن أن نبنى ثقافة ونرسخ تقاليد .

ويبقى ــ آخر الأمر ــ أن نعود فنكرر إعلاننا عن استعدادنا لتقبل أى نقد أو مراجعة لمادة المجلة . وفى هذه المناسبة تدعو المجلة كل المهتمين ــ مشكورين ــ إلى تقديم ما يتوافر لديهم من مادة تساعد على استكمال الببليوجرافيا الخاصة بالرواية ، التى نشرناها فى هذا العدد ؛ فهى ثمرة جهد فردى ، آثرنا أن ننشره تحقيقا للفائدة .







هذا العدد

بعد أن صدر العدد الرابع من هذه المجلة لكي يناقش قضايا الشعر بعامة ، وقضايا الشعر العربي بخاصة . يأتى هذا العدد لكى يناقش قضايا الرواية وفن القص ، على المستويين النظرى والتطبيق . ويتضمن «ملف» العدد ثمانى عشرة مقالة ، موزعة على محاور أربعة ، تتناول قضايا الفن الروائى فى نسقها التاريخى وفى واقعها العملى .

ومن هنا اشتمل المحور الأول على ثلاث مقالات ؛ أولاها تتعلق بلغة القص فى التراث الروائى العربى ، والأخريان تتعلقان بتوظيف العناصر القصصية من التراث ، كالحلم والأسطورة ، فى القصص العربى المعاصر .

تنبهنا الدكتورة نبيلة إبراهيم فى مقالها عن «لغة القص فى التراث العربى» إلى ضخامة الثروة القصصية التى يتضمنها التراث العربى ، وكيف أنها لم تنل ما تستحق من عناية الدارسين والنقاد المحدثين . ومن هنا فإنها تتجه أولا إلى تشخيص تلك الثروة القصصية القديمة من الناحية الفنية ، مستفيدة ـ قدر الإمكان ـ من بعض الدراسات الحديثة التى تتعلق بنظرية القص Theorie des Erzählens ثم حاولت الباحثة ـ بعد ذلك ـ الربط بين الخصائص الفنية لذلك القصص والمجتمع الذى استقبله ، مبرزة ـ بصفة خاصة ـ دور الراوى . وأخيرا يأتى الجانب التطبيقى من المقال لكى يرصد ـ فى ضوء التحليل البنائى واللغوى ، ومن خلال نتاج قاصين كبيرين هما الجاحظ والهمذانى ـ العناصر الفنية المكونة لذلك القصص .

ولما كان من الشائع الربط بين نشأة القصة القصيرة والرواية فى الأدب العربى الحديث ، والأدب الغربى ، فإن الدكتورة فدوى ملطى ـ دوجلاس تنطلق فى مقالها «العناصر التراثية فى الأدب العربى الحديث» من حقيقة أنه من غير الجائز أن نغض من شأن تأثير التراث الأدبى العربى فى كتاب القصة المحدثين . إنهم ينهلون من هذا التراث ، واعين أو غير واعين ؛ وتأثرهم به على هذا النحو هو مظهر من مظاهر وحدة الإبداع العربى .

وتحقيقا لهذه الدعوى اختارت الباحثة الوقوف عند عنصر أدبى تراثى هو «الأحلام» ، بما لها من طابع قصصى رمزى ، يستخدمه كاتب القصة عن وعى ، مستغلا بذلك أبعاده التراثية . وعلى هذا الأساس اختارت الباحثة ثلاث قصص للطيب صالح ونجيب محفوظ وعبد السلام العجيلى ، بوصفها نماذج للاستخدام الفنى للأحلام فى علاقتها بالتراث . فهذه القصص تستغل ـ من خلال الحلم ـ بعض العناصر التراثية ، ولكنها تكشف كذلك عن مواقف هؤلاء الكتاب المختلفة من التراث . فالتراث عند الطيب صالح مصدر صحة وسعادة ، وهو عند العجيلى مجلبة للهلاك ، ثم هو عند نجيب محفوظ ليس سوى دواء مؤقت لهموم الإنسان الحديث .

ولما كانت الأسطورة وسيلة إدراك للحياة فقد حاول وليد منير فى مقاله ـ وهو ثالث هذه المجموعة ـ أن يفحص كيفية توظيف العنصر الأسطورى فى الرواية المصرية المعاصرة ، وأن يكشف عما لهذا التوظيف من دلالة ، وما أضافه إلى الواقع من أبعاد . وقد عالج الباحث هذا التوظيف على مستوى اللغة ، ومستوى الشخصية ، ثم مستوى الحدث . ومن تحليل هذه المستويات فى ثلاث روايات معاصرة على التوالى ، هى «الزويل» لجمال الغيطانى ، و«دوائر عدم الإمكان» لمجيد طوبيا ، و«التاجر والنقاش» لمحمد البساطى ، ينتهى الباحث إلى أن العنصر الأسطورى قد أثرى هذه الروايات ، بما أضفاه على الواقع من أبعاد إنسانية ، وبما حققه على مستوى البناء الفنى .

ثم يأتى المحور الثانى وتدور حوله أربع دراسات تهتم جميعا بالتصنيف النوعى للرواية ، فتعالج كل دراسة نوعا روائيا بعينه . والحق أنه لما كان هذا التصنيف يستوعب عددا كبيرا من الأنواع فقد اقتصرنا ـ لأسباب تتعلق بالحيز المكانى ـ على الاهتمام بأربعة أنواع قل اهتمام الدارسين بها .

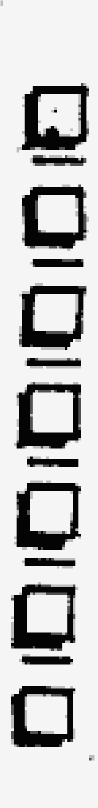
ومن هنا كانت الدراسة الأولى لعبد الرحمن فهمى لأكثر الأنواع القصصية بعدا عن الوقوع فى دائرة الاهتمام ؛ ونعنى بذلك

« الرواية البوليسية » . ومن الطريف أن كاتب هذه الدراسة هو نفسه روائى وكاتب قصة قصيرة وأعمال درامية للإذاعة وللتلفزيون . وهو يبدأ بحثه من ملاحظة كيف أن هذا النوع من الرواية هو أكثر الأنواع شيوعا وانتشارا بين القراء على مستوى العالم ، فى الوقت الذى لا يظفر فيه باحترام النقاد . وبعد أن يناقش الباحث هذه المفارقة ينتهى إلى ضرورة فحص هذا النوع الروائى وتحليل عناصره ، تمهيدا لتقدير ما ينطوى عليه من قيمة . على أن ما نطلق عليه فى لغتنا العربية مصطلح « الرواية البوليسية » ليس نوعا واحدا فى المصطلح الغربى ، بل نوعين كبيرين ، ينقسم كل منهما إلى عدد من الأنواع الفرعية . وقد عرّف الباحث هذه الأنواع جميعا ، منتهيا إلى الخصائص المميزة لطرق بناء كل منها ، وإلى الأثر المشترك بينها جميعا ، وهو « الإثارة » ـ إثارة عقل القارئ ، أو عواطفه ، أو خياله . وعند ذلك يطرح الباحث دعواه فى أن العناصر الأساسية فى كل أنواع الرواية البوليسية إنما تتمثل فى كل أنواع القصص الإنسانى ، منذ عصر الأسطورة ، ومرورا بالقصص الدينى ، حتى القصص الأدبى الراقى فى العصور الحديثة . فمن أسطورة « أوديب » قديما ، إلى « الإخوة كارامازوف » حديثا ، تتمثل العناصر البوليسية فى بناء الأعمال القصصية .

ومن الأنواع الروائية الحديثة نسبيا ، التى لم تظفر لدينا بالاهتمام اللازم « رواية الخيال العلمى » وقد حاول **عصام بهى** أن يتابع هذا النوع منذ بواكيره الأولى فى القرن السابع عشر ، فقد كانت هذه المحاولات نتيجة للإيمان غير المحدود بالعلم فى قدرته على تحقيق الخير والسعادة للبشرية . ورواية الخيال العلمى ذات طبيعة فنية خاصة ، فهى تعتمد على الخيال والنبوءة والفكر ، أكثر من اعتمادها على الحبكة المدروسة المتقنة ، والشخصيات المرسومة فى عناية ، فالطبيعة البشرية فيها مبسطة تبسيطا شديدا . ومع ذلك فإن الباحث يهيب بالقراءة النقدية لروايات الخيال العلمى أن تأخذ فى حسبانها طبيعتها الخاصة ، مثلما يصنع قراؤها أنفسهم . ومن ثم تتخذ الدراسة من رواية « قاهر الزمن » **لنهاد شريف** نموذجا تطبيقيا تبين من خلاله كيف نجحت هذه الرواية فى طرح بعض المشكلات التى تواكب الإفادة المطلقة من العلم ، والانتقال إلى المستقبل ، كما نجحت على مستوى الفن الروائى .

ثم ننتقل فى **المقال الثالث** من هذا القسم لكى نواجه مع **الدكتورة سامية أحمد** مشكلة العلاقة بين الرواية والتاريخ . ومنذ البداية ندرك أنها لا تعنى بموضوع « الرواية التاريخية » التقليدى ، بل تتجه إلى شرح العلاقة بين الروائى والتاريخ الذى يعاصره . فهى تسجل أولا تأرجح الأحداث السياسية والتغيرات الاجتماعية فى مصر منذ قيام ثورة يوليو بين الانتصار والهزيمة ، وكيف فرضت هذه الظروف نفسها على الكتاب بوصفهم ضمير الأمة . ومن خلال رواية « الزينى بركات » **للغيطانى** ، ورواية « الكرنك » **لنجيب محفوظ** ، اللتين عالجتا موقف الثورة من الديمقراطية ، تشرح الباحثة العلاقة بين الإبداع وحركة الواقع ، وكيف استطاع الفن الروائى أن يطور وسائله حتى يصبح قادرا على النقد . ومن ثم تعد الباحثة هاتين الروايتين شاهدا أمينا على حقبة لا تنسى من تاريخ الشعب المصرى .

ثم يختتم هذا القسم **الدكتور محمد هريدى** بدراسة عن « مسيرة الأجيال فى الرواية المصرية والتركية » . والدراسة تتعلق ـ كما هو واضح ـ بما يسمى « رواية الأجيال » ، وهى الرواية التى أرسى **نجيب محفوظ** أسسها فى « الثلاثية » . وبقدر ما كانت روايات **نجيب محفوظ** سجلا فنيا لنصف قرن من عمر المجتمع المصرى ، كانت روايات الكاتب التركى « **يعقوب قدرى** » تجسيدا لخمسة وسبعين عاما من حياة المجتمع التركى . ومع أن الدراسة تجمع بين هذين الكاتبين فإنها لا تنهج منهجا مقارنا بالمعنى التقليدى ، ولكنها تثير السؤال عن مبعث التماثل بينهما . والإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تمهد الطريق لإدراك القانون الذى يحكم ظهور هذا النوع الروائى لدى كاتب من الكتاب فى حقبة من الحقب . وقد بين **الدكتور هريدى** أن الإجابة تكمن فيما ساد المجتمعين المصرى والتركى فى حقبة من تاريخ كل منهما ، من أحداث سياسية وقيم اجتماعية . ومن ثم كانت المعارك التى خاضها الشعبان متشابهة فى دوافعها وفى أهدافها ، وهى التى شكلت الوعى القومى لدى كلا الكاتبين ، فاتجه كلاهما إلى تاريخ هذا النضال فى بلده ، سياسيا واجتماعيا ، يستوحيه عمله الروائى . ومن الطريف أن



كلا الكاتبين قد تأثر بالرواية الفرنسية الطبيعية والواقعية ، وبما عرف باسم **الرواية النهر** **Roman fleuve** . وهكذا أدت الظروف الموضوعية المتماثلة إلى تماثل الرواية لدى الكاتبين ، من حيث الشكل ومن حيث المضامين .

وينتهى **المحور الثانى** لكى يبدأ **المحور الثالث** ، مشتملا على **تسع مقالات** ، تتعلق بصفة عامة بعناصر الفن الروائى والمغامرة الروائية الحديثة .

ومن هنا تبدأ هذه المجموعة من المقالات بدراسة **للدكتور فتوح أحمد** ، تتناول « **لغة الحوار الروائى** » . وفى هذا المقال يستقصى الكاتب ــ دلاليا ــ لغة الحوار من خلال شهادات المبدعين ومواقف النقاد . وهذا يشير إلى قضية نوعية خاصة بلغة الحوار الروائى بين العامية والفصحى . والمقال استعراض للمراحل التى مرت بها هذه القضية ، وليس دراسة عملية للغة الحوار فى نماذج روائية بعينها . ومن ثم فقد رصد الكاتب موقف **عيسى عبيد** **التوفيق** المتوسط بين مقتضيات اللغة ومقتضيات الفن ، وذلك بإيثاره كتابة الحوار بلغة خالية من التراكيب المتفاصحة ، تتخللها أحيانا بعض الألفاظ العامية . أما إذا كان الحوار قصيرا ومقتضبا فإنه ينقل على ما هو عليه . ثم يعرض الكاتب لفكرة اللغة الثالثة ، التى ليست عامية وليست فصحى ، التى يقول بها **توفيق الحكيم** ، والتى تجمع فى الوقت نفسه بين شروط الفصحى ومرونة العامية . ثم يتابع الكاتب القضية وقد انتقلت إلى مستوى آخر على أيدى **على الراعى** **ومحمد مندور وشكرى عياد** ، حيث انصب اهتمامهم على حرية الكاتب وطبيعة تجربته الفنية ، ومحتكمين فى ذلك إلى الضرورة الفنية . ومن ثم فقد أصبحت القضية قضية لغة فنية أو غير فنية ، لا قضية فصحى وعامية .

ومن قضية الحوار تنقلنا **اعتدال عثمان** إلى قضية « **البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء** » . ومن شأن الشكل الروائى الذى يظهر فيه هذا البطل أن يعنى بتكوينه النفسى ، وسيرته الذاتية ، وبحثه عن قيم جديدة فى عالم تسوده قيم هابطة هى القيم المادية التى يحكمها اقتصاد السوق والمصالح الاحتكارية . ويستعرض المقال ثلاثة أشكال روائية غربية تمثلت فيها شخصية البطل المعضل ، هى الشكل المعروف **بالمثالية التجريدية** ، والشكل الذى يعرف **برومانسية الاستبصار** ، وأخيرا الشكل الذى يتوسط بينهما من النواحى الجمالية والتاريخية والفلسفية ، وهو المعروف برواية **التكوين النفسى والفكرى** . ومن ثم تنقلنا الدراسة إلى شخصية البطل المعضل كما ظهرت فى الرواية العربية ، وكيف أن ظهورها كان نتيجة لأزمة مشابهة فى نتائجها لأزمة المجتمع الغربى وإن اختلفت أسبابها . وقد أدت هذه الأزمة إلى إحساس المثقف العربى بالغربة والعزلة عن واقعه ، وإلى رفضه القيم السائدة ، وبحثه عن قيم جديدة تضفى على وجوده معنى . ومن خلال دراسة لروايتى « **البيضاء** » و« **قصة حب** » **ليوسف إدريس** ، كشفت الكاتبة عن نموذجين روائيين يحملان إشكالية البطل المغترب فى بحثه عن الانتماء من خلال التوحد مع الآخر فى الحب ، على نحو يتيح الاندماج الأشمل فى الجماعة ، والمشاركة فى تشكيل مستقبلها عن طريق العمل الثورى . وفى هذا العمل تتمثل القيمة الحقيقية ، التى تضفى على الحياة مغزاها .

ومن قضية البطل المعضل ننتقل مع **الدكتورة أنجيل بطرس سمعان** إلى قضية « **وجهة النظر** **Point of view** » فى الرواية ، وهى قضية يوليها النقد الغربى الحديث أهمية كبيرة . وقد ارتضت « **وجهة النظر** » ترجمة للمصطلح الغربى لأنه يمكن أن يحمل الدلالة الثنائية المطلوبة ، وهى فلسفة الروائى أو موقفه الاجتماعى أو السياسى من جهة ، والعلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية من جهة أخرى . وقد تتبعت الكاتبة تطور مفهوم « **وجهة النظر** » لدى النقاد الغربيين (**هنرى جيمس وفيليب ستفيك ونورمان فريدمان وبرسى لبوك**) ، ثم قدمت أمثلة لاستخدامه فى الرواية الغربية والعربية . ثم يأتى الجانب التطبيقى من الدراسة ، فتتناول الكاتبة بالتحليل روايات « **قنديل أم هاشم** » **ليحيى حقى** ، و« **ميرامار** » **لنجيب محفوظ** ، و« **الحرام** » **ليوسف إدريس** ، و« **غرفة المصادفة الأرضية** » **لمجيد طوبيا** ، لتنتهى من ذلك كله إلى تسجيل ظاهرة مهمة ، هى غلبة ضمير المتكلم واختفاء الراوى التقليدى ، على نحو يسمح بطرح عدة وجهات نظر مختلفة ومتصارعة .

ومن هذه القضايا الفنية الموضعية ينقلنا **سامى خشبة** فى مقاله « **جيل الستينيات ــ تحقيق فى الأصول الثقافية** » إلى قضية عامة . تتعلق بجيل من الأدباء بدأ فى الظهور على ساحة الأدب بعامة ، وفى مجال الرواية بخاصة ، فى مرحلة الستينيات من هذا القرن . وهو يسجل أن وعى هذا الجيل كان ينطلق أساسا من هم سياسى ، يحاول التغيير ومنح العالم المفكك المهوش انتظاما وإيقاعا يجعلانه أكثر قابلية

للفهم ، ومن ثم أكثر قبولا للتغير . وإذاكان معظم كتاب هذا الجيل قد بدأوا بكتابة القصة القصيرة ، نظرا لقدرتها على تحقيق النتائج السريعة ، فإنهم انتهوا إلى كتابة الرواية ، وذلك لمنحاهم الملحمى فى تعاملهم مع الواقع . وقد اقتسمت عقول هؤلاء الأدباء عدة اتجاهات فكرية ، سياسية وإيديولوجية ودينية ، تفاوتت قوة وضعفا ، وتفاوت تأثيرها سلبا وإيجابا ، هى الاتجاه الماركسى ، والاتجاه الوجودى ، والاتجاه النفسى . على أن هذه الاتجاهات على اختلافها كانت تعكس عنصرا مشتركا ، هو توق هؤلاء الأدباء إلى التغيير ، ورغبتهم الملحة فى مجاوزة الواقع .

ومن الأصول الثقافية لجيل أدباء الستينيات ينقلنا **محمد بدوى** إلى الجانب الواقعى فى نتاج الروائيين من هذا الجيل ، متمثلا فى «**مغامرة الشكل**» لديهم . وهى المغامرة التى تعكس رغبتهم فى مجاوزة الواقع وإعادة تشكيله . وينطلق المقال من فرض مؤداه أن ثمة تفاعلا بين البنيتين الاجتماعية والأدبية ، ثم يختبر هذا الفرض من خلال تحليل المستويات البنائية ، والشكلية منها بخاصة ، فى أربع روايات هى : «**أيام الإنسان السبعة**» **لعبد الحكيم قاسم** ، و«**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**» **ليحيى الطاهر عبد الله** ، و«**نجمة أغسطس**» **لصنع الله ابراهيم** ، و«**الزينى بركات**» **لجمال الغيطانى** . وقد انتهى به التحليل إلى أن البنية الاجتماعية والاقتصادية العربية قد سادها نمط إنتاجى تداخلت فيه أنماط من حقب تاريخية أخرى فغلبت عليه سمة التخلف . وكان على أدباء الستينيات أن يبحثوا عن الجوهرى فى هذا الواقع ، وأن يصوغوه فى أبنية جديدة ، ينفلتون إليها ــ واعين ــ مما هو ثابت وسائد وتقليدى . وقد انعكس هذا الهم فى طريقة تعاملهم مع اللغة ، وفى أساليب توظيفهم للعناصر التراثية ، مستفيدين فى الوقت نفسه من مغامرات الشكل الروائى الغربية .

ومن مغامرة الشكل فى بعدها الاجتماعى لدى جيل الستينيات تنقلنا **الدكتورة سيزا قاسم** فى دراستها عن «**المفارقة فى القص المعاصر**» إلى هذا العنصر البنائى الشكلى ، وهو عنصر المفارقة **irony** . الذى رأته يهيمن على الأدب بعامة فى مصر منذ بداية الستينيات . لقد كان لهذا العنصر مفهوم ثرى لدى الشكليين الروس ، طوره «**ياكوبسون**» حتى أصبح يعنى العنصر الذى يضمن تماسك البنية الأدبية وتلاحمها . وقد بدا هذا العنصر للباحثة بمثابة المبدأ التنظيمى الذى يحكم أعمال أدباء الستينيات . وهو ضرب من الاستراتيجية ، يستخدم على السطح قول النظام السائد لينفيه ويؤكد قولا مغايرا له . وهو ــ من ثم ــ ذو طبيعة ازدواجية كالاستعارة . ومن ثم يلجأ الكاتب إلى المفارقة بهدف قتل الإفراط العاطفى ، وفضح التضخيم الفكرى ، وإعادة النظر فى التراث بهدف إعادة صياغته . وفى الجانب التطبيقى من الدراسة تناولت الكاتبة بالتحليل ثلاث روايات هى «**الزينى بركات**» **لجمال الغيطانى** ، و«**حكايات للأمير**» **ليحيى الطاهر عبد الله** ، و«**اللجنة**» **لصنع الله إبراهيم** ، لكى تكشف لنا عن التجليات المختلفة لعنصر المفارقة فيها .

وإذاكانت المفارقة تمثل عنصرا بنائيا شكليا فى الرواية الحديثة بعامة والرواية العربية المعاصرة بخاصة ، فإن «**تيار الوعى**» يمثل كذلك منهجا حديثا فى الأداء الفنى للرواية . ومن ثم يحاول **الدكتور يمنى عبد الدايم** فى مقاله عن «**تيار الوعى فى الرواية اللبنانية المعاصرة**» أن يقفنا على تاريخ هذا التيار منذ بدأ على يد «**جيمس جويس**» فى عشرينيات هذا القرن ، حتى وصل إلى الرواية العربية المعاصرة («**ميرامار**» **لنجيب محفوظ** ، و«**أيام الإنسان السبعة**» **لعبد الحكيم قاسم** ، وغيرهما) . ثم يتتبع نمو تيار الوعى فى الرواية اللبنانية ونجاحه لدى **ليلى بعلبكى** فى روايتيها «**أنا أحيا**» و«**الآلهة الممسوخة**» ولدى **إملى نصر الله** . ثم ينتهى إلى درس نتاج الكاتبة اللبنانية الشابة «**حنان الشيخ**» ، التى تبدى اهتماما كبيرا بالمرأة اللبنانية وتطورها ، وبخاصة فى روايتها الثانية «**فرس الشيطان**» . أما روايتها الثالثة «**حكاية زهرة**» فهى تمثل ــ فيما يرى الكاتب ــ قمة نضجها الفنى . وقد استخدمت فيها لغة شعرية ، مع تكثيف الأحداث ، وخلق الرموز المشبعة بالإيحاءات . ومن خلال استخدام الكاتبة لأسلوب تيار الوعى ، استطاعت أن تقدم صورة لما يجرى فى الواقع اللبنانى من صراعات بلغت ذروتها فى الحرب البشعة التى تجرى على أرض لبنان .

ولا يبعد بنا المقال التالى كثيرا عن موضوع تيار الوعى ، وهو الموضوع الذى قدمه **حامد طاهر** عن «**مفهوم المعمار الروائى عند مارسيل بروست**» . فى هذا المقال يرى الكاتب أن رواية **بروست** «**بحثا عن الزمن المفقود**» تمثل إحدى قمم الفن الروائى فى العالم كله . بالرغم من سذاجة شخصياتها ، وبساطة أحداثها . ولكن أهمية هذه الرواية الطويلة تكمن ــ فيما يرى الكاتب ــ فى استخدام زاوية رؤية جديدة ، تتمثل فى تكنيك استخدام الذاكرة . والذاكرة لدى **بروست** هى الذاكرة العاطفية أو الوجدانية . أى المنطقة التى تختزن شتى الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية . وتبدأ الرؤية الفنية لدى **بروست** بالذاكرة الوجدانية . ثم التحليل العقلى



للتجربة ، وتنتهى بالتعبير الفنى البالغ التعقيد ، الذى يستمتع بأقصى درجة من العضوية . وهكذا نجد لدينا عملا فنيا متشابكا ، رحب الجنبات ، هو أشبه ما يكون بالكاتدرائية ضخامة وتشعبا . ولعل هذا هو ما جعل **بروست** يقرن العمل الروائى دائما بالبناء المعمارى .

وفى ختام هذا الجزء يكتب «**أندريه جيبسون**» المحاضر فى جامعة **هولوواى بانجلترا** مقالا خاصا للمجلة ، يطرح فيه بعض «**ملاحظات عن القصة والفكاهة**» . وهو يبدأ بتسجيل ملاحظات «**جورج ميرديث**» على شخصيات **موليير** التى تعكس تناقضا كبيرا بينها وبين المجتمع ، فتتيح نوعا من المشاركة الراقية ، وتعرفا ساخرا لكل ما هو نقيض للاجتماعى . والضحك ــ كما يقول «**برجسون**» ــ يكون عقابا تقويميا يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعى . ومن ثم يقدم الباحث عددا من أنماط الانحراف عن معايير التنظيم فى النصوص الكلاسيكية ، من شأنها أن تثير الضحك ، كاللبس اللغوى ، والحماقة ، والثرثرة ، والتركيز المفرط أو الإسهاب المفرط .. إلخ على أنه ليس هناك شىء كوميدى نهائى ؛ فالضحك يخضع للعوامل الاجتماعية بقدر ما يتأثر بالظروف النفسية . وأيضا فإن معاييرنا الثقافية هى التى تفرض علينا موضوعات الفكاهة . أما الفكاهة فى النص غير الكلاسيكى فتقوم على نوع من العبث بتقاليد النص الكلاسيكى وقوانينه وطريقته فى التناول . وعلى العموم فمن النادر أن يوجد نص كلاسيكى أو نص غير كلاسيكى بطريقة قاطعة ، كما أنه من النادر ــ بناء على هذا ــ أن يغيب أىٌ من نوعى الضحك من أى رواية غيابا كاملا .

ثم يأتى **المحور الرابع** والأخير ، مشتملا على **مقالين** ، أولهما يقف بنا على الرواية المصرية فى أول الطريق ، والثانى فى منتهاه .

فى **المقال الأول** تعالج **الدكتورة ليلى عنان** ظاهرة «**التناقض**» فى موقف **المنفلوطى** ، بين ما عربه من قصص أوربية وما وضعه من قصص من تأليفه . فقد لاحظت الكاتبة أن كلا النوعين من القصص يدور حول موضوع واحد هو الحب ، وما يكون بين العشاق من مشاعر وعواطف . لكن بنية القصص المترجمة تقوم على أساس أن حبا عنيفا يقع بين طفلين نشآ معا فى جنة الطفولة ، ثم تتفجر فيهما ــ عند بلوغهما سن الشباب ــ الرغبة الجسدية فتخرجهما من جنة البراءة ، وعند ذلك تحل عليهما اللعنة ، ثم يكون الموت حلا لكل المشكلات . أما قصصه الموضوعة فقد كانت ــ على العكس من ذلك ــ قصصا أخلاقية ، تهاجم سفور المرأة ، والانغماس فى اللهو ، وكل مظاهر الحضارة الأوربية . وهى تبدأ دائما بحياة رجل وامرأة يعيشان فى سعادة ، ولكنها ما تلبث أن تتحطم على صخر الرغبة فى تقليد أوربا ؛ لتنتهى القصة بعقاب صارم ينزل بالمقلد . وهكذا تتناقض القصص المؤلفة فى بنيتها مع القصص المعربة . ومن ثم تنتهى الكاتبة إلى أن **المنفلوطى** الذى كان يرفض فى قصصه المؤلفة النموذج الأوربى هو نفسه الذى يهتم بترجمة هذا النموذج وطرحه على القارئ العربى .

أما **المقال الثانى** الذى يتمم هذا الجزء وينهى «**ملف**» العدد كله **فهو** مقال **الدكتور صبرى حافظ** عن «**قصص يحيى الطاهر الطويلة**» . ويلاحظ الكاتب أن أدب **يحيى الطاهر عبد الله** القصصى فى عمومه ينزع إلى الإفلات من أسر القص التقليدى ، مستجيبا فى ذلك ــ عن وعى ــ لتعقد واقعه وتراكبه . وقد تجلى ذلك لديه فى إنشاء لغة جديدة لها تراكيبها الخاصة ، وإحالاتها المتميزة ، وقواعدها فى التقديم والتأخير . ومن خلال هذه اللغة خلق الكاتب عالما يتميز بالجدة والصلابة وعمق الحس ، مليئا بالحركة والحيوية والصراع . ومن ثم فإن قصصه الطويلة المتوالية «**الطوق والإسورة**...» ، و«**الحقائق القديمة** ... » ، و«**تصاوير** ... » تشير جميعا إلى محاولة الكاتب التعبير عن عالم جديد ، فى الوقت الذى تعكس فيه ما فى المصير الإنسانى من مأساوية ، وما يحيط به من تشاؤم .

وإذ تنتهى مقالات الملف تطالعنا **ندوة العدد** التى شارك فيها عدد من كتاب الرواية الجدد ، وفيها يطرحون همومهم وتصوراتهم للفن الروائى كما يكتبونه وكما يريدونه أن يكون . ويلى هذا استطلاع لفن الرواية من خلال تجارب الجيل الأسبق ، يقدم ما يمكن أن يعد شهادة عليهم ، ووثيقة تاريخية لها خطرها . أما الجزء الخاص بالواقع الأدبى فيتضمن ــ كالمعتاد ــ تجربة نقدية فى رواية «**الأرض وفونتمارا**» ، ثم عروضا نقدية لطائفة من الروايات المعاصرة ، **الجزائرية والسودانية والسورية والفلسطينية والمصرية** . وعرضا نقديا لكتاب «ألف ليلة وليلة ــ تحليل بنيوى» . ثم تطرح علينا **الدوريات الإنجليزية والفرنسية** موضوعات فى الفن الروائى على جانب كبير من الأهمية . فضلا عن عرض **لرسائل جامعية** حديثة ، تتعلق بفن الرواية .

□ التحرير


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



لغة القص في التراث العربي القديم



(١)

ربما كان من جوانب القصور في دراسة تراثنا العربي أن الباحثين المتخصصين لم يلتفتوا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصصي العربي دراسة فنية عميقة ؛ فقد درجنا على دراسة مادة النثر العربي بعيداً عن تلك الثروة الأدبية الفنية . وحسبنا من دراسة النثر العربي أننا ندرس تطور لغته المنمقة من كاتب إلى آخر أو من جيل إلى جيل .

ولانبالغ إذا قلنا إن واقع الحضارة العربية لا يتمثل بوضوح كامل إلا من خلال دراسة تلك الثروة الهائلة من القص ، وذلك إذا ما درس هذا الركام الهائل دراسة موضوعية علمية ، تنحو إلى جمعه من بين ثنايا الكتب وتصنيفه ، ثم دراسة ظواهره الفنية من ناحية الشكل والبناء المرتبط ببناء الحياة والفكر آنذاك ، هذا فضلا عن دراسة وظيفته التي تتمثل ظاهريا في الحرص على روايته وتدوينه إما في ثنايا الكتب ، أو في كتب تتفرد به . وإن دلت هذه الوفرة من الثروة القصصية على شئ فإنما تدل على أن القص كان يشارك الحياة حركتها .

وإذا كانت الحياة حركة بين الماضي والحاضر والمستقبل ، فإن القص كان يستمد من الماضي ومن الحاضر من أجل المستقبل . أما الماضي ، فحيث إنه يعد الزمن الوحيد القابل للتذكر ، ومن ثم كان الزمن القابل للتأمل فقد كان يمد الإنسان العربي بالنماذج البطولية وبالتجارب الإنسانية الرائعة . وأما الحاضر ، فلأنه يعد دائما لحظة قلق ، فقد كان يمده بواقع الحياة وما فيها من تفاعلات كامنة تحت السطح . حتى إذا جاء المستقبل ، فإنه يجئ محملا برصيد هائل من مواد «التأمل» و «القلق» ، فيحيل هذا كله إلى واقع آخر . لهذا ، فإن القص في التراث العربي لم يكن مجرد تسلية أو متعة . كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القصاص الفرد أن ينقلها وأن يقنع بها غيره ، بل كان القص حركة ينبغي أن تستمر لكي يعيش كل فرد في المجتمع حقيقة الحياة ، أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة .

لقد كانت الرغبة في الاستماع جريا وراء قول الشاعر :

فاتني أن أرى الديار بطرف
فلعلي أعي الديار بسمعي

وكانت الرغبة في التأمل جريا وراء الحكمة القائلة : **لا أطيب من النظر في عقول الرجال** . وقد كانت هاتان الرغبتان مستقرتين في كيان كل عربي ، وكانتا الدافع الحقيقي وراء حركة القص المستمرة . ومهما تكن درجة الخيال أو الواقع فيما يروى من قصص ، فإن الإنسان العربي كان معدا إعداداً نفسيا لأن يكتشف الحقيقة فيما وراء النص . وكانت هذه الحقيقة من الثبات بحيث إنها كانت تقف جنبا إلى جنب مع حقيقة القَسَم والقانون والعقيدة .

ولم تكن الحضارة العربية حضارة منغلقة على نفسها ، بمعنى أنها لا ترى التكامل إلا في داخل محتوياتها ، بل كانت حضارة منفتحة ؛ حضارة بدأت من مرحلة أولية أو ربما بدأت من مرحلة الصفر ، ثم تفتحت أبوابها لتستقبل كل جديد ، فإذا بحصيلتها تتراكم تراكما لا يعرف حدوداً له إلا في المستقبل .

ويمكننا أن نقول بتعبير آخر إن الحضارة العربية لم تكن حضارة بارادجماتية ، أي تلك التي تلتف فيها النصوص حول تركيبة فكرية

واحدة ، كما هو الحال فى الحضارة الهندية أو حتى الحضارة الفرعونية ، بل كانت حضارة سينتجماتية ، تتراص فيها الوحدات المتنوعة ليعبر كل منها عن حقيقة فى حد ذاتها . وعندما تتراكم النصوص المعبرة عن الحقائق على هذا النحو ، تثرى النصوص ثراء كبيراً فى معناها ودلالاتها ، وتصبح ذات كفاءة إشارية عالية .

لقد كان من الممكن أن يكون لكل موقف قصة ، وكانت كل قصة تحمل من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع ، أو لنقل حركة فكر الفرد فى إطار الحركة الديناميكية للمجتمع .

حكى أن الأصمعى مر بمقبرة فوجد حجرا قد كتب عليه هذا البيت من الشعر :

أيا معشر العشاق بالله خبّروا
إذا حل عشق بالفتى كيف يصنع

فكتب الأصمعى تحته :

يـدارى هـواه ثم يـكتم سره
ويخشع من كل الأمور ويخضع

فعاد فى اليوم التالى فوجد مكتوبا تحت بيته :

وكيف يدارى والهوى قاتل الفتى
وفى كـل يوم قلبه يتـقـطع

فكتب الأصمعى :

إذا لم يجد صبرا لكتمان سره
فليس له شئ سوى الموت أنفع

فعاد فى اليوم التالى فوجد شابا ملقى على الأرض وقد فارق الحياة وقد كتب على الحجر :

سمعنا ، أطعنا ، ثم متنا ، فبلغوا
سلامى إلى من كان بالوصل يمنع

ولم يكن العربى يقف إزاء هذا النص ليتساءل ما إذا كانت هذه الحكاية قد حدثت أم لم تحدث . وما إذا كانت صدقا أم كذبا . أو أنها تعد إحدى حكايات الحب العذرى الكثيرة التى أخذت طابع الخيال ، كما يمكن أن تكون نظرتنا القاصرة إليها اليوم .

ولو كان الأمر كذلك لما ظلت هذه الحكاية تروى ثم يكون الحرص على تدوينها . بل إن هذه الحكاية كانت تهم المستمع أو القارئ بوصفها نصا متكاملا له بداية وله نهاية ، ويحتوى على حوار متبادل بين موقفين متعارضين ، أى بين شخصيتين ، إحداهما تمثل الدلالة المرجعية ، أى تمثل صوت المجتمع ، والأخرى تمثل الدلالة التعبيرية ، أى تعبير الذات عن موقفها . وبين الحوارين يعيش المتلقى ويستوعب ويستخلص المغزى الذى يروقه .

ولقد وجد الشاهد المرجعى نصا محفوراً فى الحجر عند قبر ، والقبر نهاية الحياة التى تهيأت الشخصية القصصية لأن تستقبلها . ولعل هذا يشير إلى مغزى اختفاء الشخصية جسدا وبقاء روحها صوتا . وفى هذا الموقف بين الحياة والموت ، أو بين اليأس والأمل ، دار الحوار بينها وبين المعيار الاجتماعى ، فتساءلت وجادلت . ولكنها لم تكن تسمع سوى الصوت الآخر الذى لم يستطع أن يفهمها . ولما حدث هذا الجدل اليائس بين معيار اجتماعى ثابت لأنه نظام ، وموقف فردى عجز من ناحية عن تحريك هذا النظام ، كما عجز عن التواؤم معه من ناحية أخرى،كان هذا يعنى الوصول إلى حالة السكون والصمت المطلق . وهنا تلتقى نهاية الحكاية ببدايتها ،فتستسلم الشخصية القصصية المجهولة فى النهاية للمصير الذى كانت تتردد فى الاستسلام له فى البداية ، تاركة الحقيقة محفورة على الحجر ، تماما كما تحفر الحضارات على الأحجار لتكون شاهدا عليها للأجيال التى تتعاقب من بعدها .

وإذا نحن استبحنا لأنفسنا أن نستقصى الأبعاد الدلالية لهذا النص ، فإننا نقول إن هذه الحكاية الموجزة البليغة تجسد حركة الحياة بين الفرد والمجتمع . فالحياة تستمر مادام الحوار دائرا بين الطرفين . حتى إذا انقطع الحوار لسبب من الأسباب ساد الحياة السكون والصمت . ولا نبالغ إذا قلنا إن القص كان يمثل بحق لغة التفاهم بين الفرد والمجتمع ؛ أى إنه كان يمثل ، كما قلنا ، حركة الحياة .

وعندما يصبح القص ظاهرة بحيث يسمعه السامع أينما جلس ، ويقرأه القارئ أينما تصفح كتابا ، فإن القص عندئذ يعنى أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد . وذلك من خلال الاستخدام الرمزى للأشياء والأفعال ، أى من خلال إجراءات فنية اقتصادية محددة ، تتيح للفرد أن يستوعب فى ذاكرته وفى شعوره الباطنى إدراكا مبهما ، ولكنه فعال ، للظواهر المرئية وغير المرئية ، التى تعد القوى الكامنة المحركة للحياة .

(٢)

وكان العرب قد ورثوا تراثا أسطوريا خرافيا فرضته حياة الصحراء المحدودة . فلما اتسعت آفاق الحياة ، بدأوا يستقبلون صنوفاً شتى من المعارف والتجارب الإنسانية.عندئذ تزحزح عالم الخرافة والأساطير ليفسح المجال لعالم آخر براق ، يرتكز على الواقع ويبتعد عنه فى الوقت نفسه ؛ ذلك أن حدود الواقع لا تكفى لتفسير ما يجاوز أحداثه المنطقية . وعندئذ يأتى القص ليصور هذا الشيء الغريب الذى قد يبلغ فى غرابته حد الإبهار ، بطريقة من التعليل المقنع . ويمكننا أن نقول إن القص فى هذه الحالة هو الذى يقف بالإنسان على عتبة تمثل الحاجز بين الطبيعى وما فوق الطبيعى ، أو هذا العالم والعالم الآخر ، أو المحدود والمطلق . والإنسان بطبيعته يرفض أن يلغى إحساسه بالعالم الآخر مهما كان انتماؤه للواقع ؛ بل إنه يخشى أن ينسى هذا العالم الآخر . ولهذا فهو يحرص على أن يظل مرتبطا بهذا المجهول على نحو ما .

وهنا تنشأ أنماط جديدة من القص ، تكشف للإنسان عن مشكلات وجوده من ناحية ، وتصدر هذه المشكلات للعالم الآخر من

ناحيه أخرى ، لكى تجعل وراء كل ظاهرة مرئية ظاهرة أخرى خفية ، وتجعل لكل فعل إضافة تأتى من قبل العالم الآخر . وهكذا تظل تجارب الحياة اليومية تخفى معها دائما الشئ الغريب الباهر ، بل الخطير ، ثم يأتى القص لينظم هذا الفكر عندما يجعل مقياس الواقع ناقصا إلا إذا قيس بمعيار ما فوق الواقع . ولا يعجز القصاص قط فى أن يجد المعيار الآخر ليقيس به واقعه ، إذ إن رصيده من ذكريات الماضى أصبح هائلاً ، وهو لا بد أن يجد فيه المادة التى تسعفه فى أن يضع المعلوم إلى جانب المجهول ، والشئ الكئيب إلى جانب الشئ الباهر فى قالب قصصى مقتصد . ولكنه يفعل فعل السحر عندما يجعل الفرد يطمئن إلى الحياة بعد أن يعيشها فى رؤية كونية موحدة .

فقد روى «أن موسى اجتاز بعين ماء فى سفح جبل فتوضأ ثم ارتقى الجبل ليصلى ، إذ أقبل فارس وشرب من ماء العين وترك عندها كيسا فيه دراهم . فجاء بعده راعى غنم فرأى الكيس فأخذه ومضى . ثم جاء بعده شيخ عليه أثر البؤس والمسكنة ، على ظهره حزمة حطب . فحط حزمته هناك واستلقى ليستريح . فما كان إلا قليل حتى عاد الفارس يطلب كيسه . فلما لم يجده أقبل على الشيخ يطالبه به . فلم يزل يضربه حتى قتله . فقال موسى : يارب ! كيف العدل فى هذه الأمور ؟ فأوحى الله عز وجل إليه : إن الشيخ كان قد قتل أبا الفارس ، وكان على أبى الفارس دين للأعرابى مقدار ما فى الكيس ، فجرى بينهما القصاص وقضى الدين ، وأنا حكيم عادل .»[1] .

لقد جمعت هذه الحكاية بين الماضى والمستقبل فى لحظة الحاضر ، لأن الحاضر هو الذى يريد الإنسان أن يطمئن إليه . ولهذا فنحن لا نعرف شيئا عن الماضى إلا بمقدار الإشارة ، ولا نعرف شيئا عن المستقبل إلا بمقدار الحدس . أما فى اللحظة الراهنة ، فقد أخذ كل من الطرفين حقه بمقدار ما يستحق ، أو بالأحرى بمقدار ما قدره الحق الإلهى . وقد كانت هذه الأفعال جميعا ستظل مجهولة السبب لو لم يتدخل موسى ليكشف عن السر الذى يقع وراء هذه الأفعال التى تتم فى عالم الواقع . ولقد تدخل موسى هنا لصالح المستمع إلى الحكاية ؛ إذ يمكننا أن نتصور الفارس وقد وقف حائراً فى نهاية تجربته بعد أن قتل رجلاً من ناحية ، وفقد ثروته من ناحية أخرى ، دون أن يعرف لهذه الأفعال مغزى سوى المغزى العشوائى .

وربما كان وراء هذه الحكاية رصيد دينى استغله القصاص فى تشكيل حكايته . وليس الرصيد الدينى وحده هو الذى يستق منه القصاص المادة التى تعينه على تعليل الأمور تعليلا يربط بين الحسى والترانسندنتالى فى وحدة واحدة من التفسير ؛ فالروافد كثيرة ، والمعين لا ينضب .

فقد ركبت رجلاً من أصفهان «ديون ونفقة عيال عجز عنها . فغادر أصفهان ، ودارت به الدوائر ، حتى ركب البحر مع بعض التجار . قال : فتلاطمت بنا الأمواج حتى جعلنا فى دردور بحر فارس المشهور . فاجتمع التجار إلى المعلم وقالوا : هل تعرف لأمرنا مخلصا ؟ فقال المعلم : ياقوم ؛ إن هذا دردور لا يتخلص منه مركب إلا ما شاء الله تعالى . فإذا سمح أحدكم بنفسه لأصحابه ، وأنا أبذل جهدى لعل الله يخلصنا . فقلت أنا : يا قوم كلنا فى معرض الهلاك ، وأنا رجل سئمت من الشقاء وكنت أتمنى الموت . وكان فى السفينة جمع من الأصفهانيين ، فقلت لهم : احلفوا أنكم تقضون ديونى وتحسنون إلى أولادى وأنا أفديكم بنفسى . فأجابوا إلى ذلك ؛ فقلت للمعلم : بماذا تأمرنى ؟ فقال : أن تقف على هذه الجزيرة . وكان بقرب الدردور جزيرة مسيرة ثلاثة أيام بلياليها ، ولا تفتر عن ضرب هذا الدهل . فقلت لهم : أفعل ذلك . فحلفوا لى أيمانا مغلظة على ما شرطت عليهم ، وأعطونى من الماء والزاد ما يكفينى أياما وأنا على طرف الجزيرة ؛ فذهبت ووقفت ، وشرعت فى ضرب الدهل ؛ فرأيت المياه تحركت ، ووجدت المركب وأنا أنظر إليه حتى غاب عن بصرى . قال : فلما غاب عنى المركب جعلت أتردد فى الجزيرة ، فإذا أنا بشجرة عظيمة لم أر أعظم منها ، وعليها شبه سطح غليظ . فلما كان آخر النهار أحسست بهدة شديدة . فإذا طائر لم أر حيوانا أعظم منه ، جاء ووقع على سطح تلك الشجرة ، فاختفيت منه خوف أن يصطادنى ، إلى أن بدا ضوء الصباح ، فنفض جناحيه وطار . فلما كانت الليلة الثانية جاء ووقع على عشه ، وكنت أيضا آيسا من حياتى ورضيت بالهلاك ، ودنوت منه ، فلم يتعرض لى وطار مصبحا . فلما كانت الليلة الثالثة ، قعدت عنده فى غير دهشة ، إلى أن نفض جناحيه عند الفجر . فتمسكت برجله ، فطار أسرع طيران إلى أن ارتفع النهار . فنظرت نحو الأرض ، فما رأيت سوى لجة البحر . فكدت أترك رجله من شدة ما نالنى من التعب ، فحملت نفسى على الصبر ، إلى أن نظرت نحو الأرض ، فرأيت القرى والعمارات ، فدنا من الأرض وتركنى على صبرة تبن فى بيدر لبعض القرى ، والناس ينظرون إلىّ . ثم طار نحو الهواء وغاب عنى . فاجتمع الناس إلىّ وحملونى إلى رئيسهم ، فأحضر لى رجلا يفهم كلامى ، فقالوا لى : من أنت ؟ فحدثتهم بحديثى كله ، فتعجبوا منى ، وتبركوا بى ، وأمر الرئيس لى بمال ، فبقيت عندهم أياما ، فمشيت يوما إلى طرف البحر أتفرج ، فإذا قد وصل مركب أصحابى . فلما رأونى أسرعوا إلى سائلين عن حالى . فقلت لهم : ياقوم . إنى بذلت نفسى لله تعالى ، فأنقذنى بطريق عجيب ، وجعلنى آية للناس ، ورزقنى المال ، وأوصلنى إلى المقصد قبلكم .»[2] .

فهذه الحكاية مزجت كذلك بين الواقع والخيال . والواقع مستمد من تجارب الحياة ، أما الخيال فهو مستمد من رصيد هائل من القصص الخرافى . على أن المستمع وهو يستمع إلى هذه المغامرة العجيبة ، لايقف عندها ليفكر فيها فى حد ذاتها ، بل إنه يقف عند خاتمة التجربة التى تتمثل فى انفراج الأزمة بالنسبة للفرد والجماعة فى آن واحد . فلولا الفرد ما نجت الجماعة ، ولولا الجماعة مالقى الفرد هذا الجزاء بل التعويض الكبير . فلقد كان الفرد يعيش مع الجماعة فى مغامرة واحدة فى بداية الحكاية . ثم ظهر عنصر التهديد فى حياة الجماعة كما ظهر مضاعفا فى حياة الفرد ، إذ كان يتهدده ما يتهدد الجماعة ، بالإضافة إلى ما كان يتهدده على مستوى حياته الخاصة . والواقع أن ما كان يتهدده على مستوى حياته الخاصة يشير فى الوقت نفسه إلى ما كان يتهدد المجتمع على مستوى الحياة الاجتماعية . وعبارة الفرد : كنت قد سئمت من الشقاء ، وكنت أتمنى الموت ، إنما تمثل عجز المجتمع عن سد احتياجات الفرد . وبهذا يمكننا

أن نقول إن التهديد تمثل فى الحكاية على مستوى كونى وعلى مستوى اجتماعى . وتنتهى الحكاية بزوال التهديد على المستوى الفردى والجماعى معا ، وذلك عندما ارتضى كل طرف أن يكون فى خدمة الطرف الآخر . وعندما زال التهديد كلية عاد الفرد لينضم إلى الجماعة مرة أخرى ، ولكنه انضم إليها فى هذه المرة فى جو ساده الاطمئنان وتعمقت فيه التجربة .

(٣)

لقد كان القص فى الحياة العربية بمثابة الأداء التمثيلى الذى ينشط الحس الجمالى فى الإنسان ، ويكون عامل تكييف مستمر لسلوكه الاجتماعى[٣] . وليست وظيفة الأداء التمثيلى مجرد توصيل الأخبار أو المعلومات ، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة بين رسالة ذات معان متشابكة وبين المستمع أو القارئ . وعندما تتكرر الرسالة فى أكثر من صيغة ، فإنها تصبح موحدة لدى الجماعة . وفى هذه الحالة يمكن القول إن المجتمع صاحب الرسالة قد نشط الجهاز الرمزى عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعى . وتتمثل هذه الإثارة فى نوعين من الاستجابة يحدثان معاً وفى آن واحد : استجابة معرفية واستجابة تأثرية . وتوازى الاستجابة المعرفية الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة ، كما توازى الاستجابة التأثرية حس الإنسان بمجموعة القيم التى يعيش فى إطارها . وعندما يحدث القص أو الرسالة التى يحملها القص فعلها ، عندئذ يعيش الإنسان فى حلقة دائرية بين الاستجابة المعرفية ورؤيته الكونية من ناحية ، واستجابته التأثرية وحسه بمجموعة القيم من ناحية أخرى .

ويمكننا أن نقول بناء على ذلك ، إن الفرد فى هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بقدر ما تطوره الثقافة ، إن القص الذى يعد جزءاً لا يستهان به من هذه الدائرة الثقافية ، لا ينقل المعرفة ، بل هو بالأحرى يخدم بناء المعرفة ؛ إذ إنه يعد مجموعة من الرموز البارادجماتية ، التى لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة الضمنية التى تقع فى خلفيتها . وهذه المعرفة الضمنية هى التى توجه النص من الحسى إلى المعنوى ، ومن الخاص إلى العام ، ومن الجزئى إلى الكلى .

وخلاصة القول إننا إذا كنا بإزاء تحديد وظيفة هذا النمط من القص فى الحياة العربية ، فلابد أن نميز بين نمطين من المعرفة : المعرفة الدلالية للأشياء والمعرفة الموسوعية . إن الأولى تتحدد بتعريف الشىء أو إبراز علاقته بغيره ، أما المعرفة الموسوعية فهى غير محددة ، لأنها ترتكز على رصيد هائل من المعارف المسبقة ، التى يختزنها الإنسان من الماضى والحاضر . وتعد الرموز الإنسانية المتوارثة من أهم محتوى المعارف الموسوعية . ولا يقف التشكيل الرمزى للأشياء والأفكار عند حد ، ولكنه متصل مع حركة الفكر البشرى . وبقدر ما تتحرك الرموز داخل الإنسان فتخرج مشكلة على نحو تعبيرى ما ، يكون ذلك عامل إثراء للمعارف الموسوعية لدى الإنسان .

وتعد ثروة القص فى التراث العربى ، فى كمّها وفى حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعى ، بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربى . وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقى من المعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية . وفى هذه الحالة لا يكون القديم قديما لأنه لا يحس إلا من خلال نبض الحياة المعاشة .

وقد كان كل فرد فى المجتمع العربى مهيأ على نحو ما لاستدعاء معارفه الموسوعية من خلال عملية القص ؛ فهو إما قاص وإما مستمع . فالذى كان يجوب الآفاق كان يعود ليجلس إلى من يقبع فى عقر داره ، ويمارس حرفته فى إتقان . وكأن الجلسة كانت تجمع بين الحرف المتقنة فى وحدة واحدة : حرفة القص وحرفة الاستماع ، وحرفة الصنعة . وفى هذه الجلسة يكون القص لغة تبادل التجارب ، ولغة التجاوب النفسى التام بين القاص والمستمع إليه ، أو لنقل بين الحكاية والمستمع إليها .

وإذا كنا قد حددنا وظيفة القص فى التراث العربى على هذا النحو ، فإننا نحاول الآن أن ندرس لغة هذا القص ، لنرى إلى أى حد تتفق لغته مع وظيفته .

(٤)

ونود أن نقول بادئ ذى بدء ، ونحن بصدد الحديث عن لغة القص فى التراث العربى ، إن دور القاص أو الـ «هو» الذى يقص متواريا وراء الأحداث والأفعال فى أى نمط من القص ، فرديا كان أم جماعيا ، يتحكم تحكما كليا فى شكل القص ولغته ، أو بمعنى آخر ، يتحكم فى طريقة السرد وفى أبعاده اللغوية والدلالية والإشارية[٤] . ولهذا السبب وحده كانت لغة القص بعيدة عن لغة المسرح وعن لغة الشعر . فالمسرح يبدأ بالحوار وينتهى بالحوار ، أى إن الشخوص المسرحية تقف وحدها فى الصدارة . وفى الشعر يقف أنا الشاعر ولغته ورؤيته فى الصدارة . أما القص فقد جمعت لغته بين لغة الحوار المسرحى ورؤية أنا القاص فى وقت واحد . وعلى الرغم من أن الإنسان خلق ومعه غريزة القص ، إذا استطعنا أن نسميها غريزة ، فإن القص لم يقنن شكلاً كما قنن الشعر والمسرح . وإنما ترك القص لحرية الإنسان ، أو بالأحرى لحرية القاص . وكل قاص يهدف متعمداً أو غير متعمد أن يوصل للقارئ أو المستمع رؤية ما . ويتوقف وضوح الرؤية ودرجة تكثيفها على مدى تدخل القاص فيما يحكيه إن سلبا أو إيجابا ، كما تتحددان بدرجة سماعنا لصوته الخفى إن ارتفاعاً أو انخفاضا ، جهراً أو همساً ، غيابا أو حضوراً .

وهكذا يمكننا أن نقول إن لغة كل نمط من أنماط القص تتحدد بمعيارين : طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل . بل إن القص يختلف من عصر لآخر من ناحية **الشكل** ومن ناحية **مستوى توظيف اللغة** وفقاً لهذين المعيارين . ولهذا فإن أول شىء نبحث فيه ونحن بصدد البحث فى لغة القص فى التراث العربى ، أن نبحث أولا عن القاص فى القص ، وهذا البحث يقودنا بالضرورة إلى شكل القص أولا ثم إلى لغته ثانيا .

والقاص فى القصص العربى هو ناقل تراثه وناقل تجاربه وتجارب الجماعة . وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماما لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركاً أساسيا له فى عملية القص . وعندما تكون العملية القصصية مشاركة فعلية بين طرفين ؛ فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القص إلى الإثارة وتحريك مكنون المعارف

الموضوعية لدى المستمع ، بحيث يمزج المستمع ما يسمعه برصيده من المعرفة من ناحية ، ويكون قادراً على الربط واستدعاء الدلالات وترجمة الإشارات اللغوية من خلال تنشيط حسه الإبداعى من ناحية أخرى .

القاص إذن عليه أن يحكى وأن يثير ؛ أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تشده إلى الواقع بقدر ما تشده إلى الرؤية فوق الواقعية . وإذا كانت عملية الإثارة هى الهدف الذى يهدف إليه القاص ، فإن ما يحكى ينبغى أن يكون كذلك مثيرا . وهكذا ننتهى إلى أن مهمة كل طرف من الأطراف الثلاثة فى عملية القص فى التراث العربى ، ونعنى بذلك القاص والمستمع والنص ، كانت واضحة ومحددة ، بل إن المشاركة بينها كانت تقف على قدم المساواة .

أما القاص فعليه أن يقدم نفسه ثم يبتعد ، وكأن النص بعد ذلك معد لأن يحكى نفسه ، فليس عليه أن يتدخل فى تحليل نفسى للشخوص ، بل يجعل الشخوص وأحوالها تابعة للأفعال .

وتبرز المشكلة عندئذ من خلال تتابع الأفعال التى يرتبط بعضها ببعض إما عن طريق الإضافة أو من خلال العلاقة السببية . وعندما يصل القاص إلى نهاية حكايته يكون الفعل الأخير قد وضع خاتمة لعملية تصعيد الأفعال وتراكمها ، دون أن يكون القاص قد تعمد إبراز فعل معين ، أو توقف ليرصد أثر الفعل فى الشخصية ، أو وقف مع الشخصية ليرصد حساباتها مع الأفعال . وإنما تقف الأفعال على قدم المساواة من حيث إن كل فعل يؤدى وظيفته فى النص . وبناء على ذلك فإنه إذا كانت الشخصية (أ) تنظر إلى الفعل (ب) ، فإن ما يهم القاص ليس هو (أ) بل هو (ب)[5] . كذلك فإن المستمع أو القارئ لا يهتم فى الوقت نفسه بالشخصية أو انفعالاتها الداخلية ، بل يود أن يعرف الفعل ونتيجته ؛ وتكون الشخصية عندئذ مجرد وسيلة لتحريك الفكرة .

وكما يبتعد القاص عن الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية وتفاعلها مع الأحداث . فإنه يبتعد فى الوقت نفسه عن إبراز المغزى فى الحكاية ؛ أو حتى التلميح به . إن مهمته تنتهى عند حد السرد المنظم الدقيق ؛ وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من مغزى بعد أن يستوعب الحكاية ، وبعد أن تمتزج فى أثناء السرد بنسيج فكره ورصيده المعرفى والحضارى .

وربما كان من الأفضل أن نأتى بنموذج قصصى نحاول من خلاله أن نتبين كيف تتوزع الأدوار بين القاص والحكاية والمستمع أو القارئ لتؤدى فى النهاية وظيفتها على نحو ما شرحنا . والحكاية التى نأتى بها واردة فى كتاب أخبار الحكماء **لأبى الفرج ابن الجوزى** .

«وقال المؤلف أيضا : بلغنى عن عضد الدولة أنه كان فى بعض أمرائه شاب تركى . وكان يقف عند رُوزَنَةٍ ينظر إلى امرأة فيها . فقالت المرأة لزوجها : قد حرّم علىّ هذا التركى أن أتطلّع فى الروزنة . فإنه طول النهار ينظر إليها وليس فيها أحد ، فلا يشك الناس أن لى معه حديثا وما أدرى كيف أصنع . فقال زوجها : اكتبى إليه رقعة وقولى فيها : لا معنى لوقوفك . فتعال إلىّ بعد العشاء إذا غفل الناس فى الظلمة ، فإنى خلف الباب . ثم قام وحفر حفيرة طويلة خلف الباب ووقف له . فلما جاء التركىّ فتح له الباب فدخل ، فدفعه الرجل فوقع ، وطمّوا عليه ؛ وبقى أياما لا يدرى ما خبره . فسأل عنه عضد الدولة فقيل له : مالنا فيه خبر . فمازال يعمل فكره إلى أن بعث يطلب مؤذن المسجد المجاور لتلك الدار ، فأخذه أخذا عنيفا فى الظاهر ، ثم قال له : هذه مائةُ دينار ، خذها وامتثل ما آمرك . إذا رجعت إلى مسجدك فأذّن الليلة بليل واقعد فى المسجد . فأول من يدخل عليك ويسألك عن سبب إنفاذى إليك فأعلمنى به . فقال : نعم . ففعل ذلك ، فكان أول من دخل ذلك الشيخ . فقال له : قلبى إليك ولأى شىء أراد منك عضد الدولة ؟ فقال : ما أراد منى شيئا ، وما كان إلا الخير . فلما أصبح أخبر عضد الدولة بالحال . فبعث إلى الشيخ فأحضره . ثم قال له : ما فعل التركى ؟ فقال : أصدقك ، لى امرأة ستيرة مستحسنة ، كان يراصدها ويقف تحت رُوزَنتها ، فضجت من خوف الفضيحة بوقوفه ، ففعلت به كذا وكذا . فقال : اذهب فى دعة الله فما سمع الناس ولا قلنا . »[6]

فالقاص فى هذه الحكاية أكد وجوده فى مطلعها بوصفه راويا لها ، وذلك من خلال عبارة «قال المؤلف» ، ثم عبارة «بلغنى» . ثم يسلم القاص عملية القص للحكاية ، ملتزما بأصول قواعد القص المصطلح عليها آنذاك ، وهى السرد المتتابع الذى يخلو من التعليق ومن التركيز على الدوافع الداخلية للشخصية المحكى عنها . وقد اختار القاص من رصيده الذى يحفظه ما يرغب المتلقى المشارك فى تلقيه من ناحية ، وماله وظيفة اجتماعية فعالة من ناحية أخرى . وتسير مشاركة القارئ مع عملية القص خطوة بخطوة ، بحيث تنطبع كل حركة فى الحكاية فى نفسه مباشرة ، مختلطة بحصيلة تجاربه وموقفه من المجتمع والحياة . وعندما تنتهى الحكاية بهذه النهاية المفتوحة المتمثلة فى عبارة عضد الدولة : «اذهب فى دعة الله ، فما سمع الناس ولا قلنا» ، يأخذ القارئ أو المستمع فى تحريك الأحداث داخل نفسها ، فيعيد تشكيل العلاقات بين الحاكم والرعية ، وبين الناس بعضهم بعضا ، وبين معيار الحق والباطل ، والرحمة والقسوة ، إلى غير ذلك من القيم التى تمثل نظام الحياة .

وربما أحس القارئ فى نهاية الحكاية بعدم الاكتفاء الكلى نتيجة إحساسه ببعض الظلم أو بالأحرى بقسوة فى القصاص . وربما ربط بين هذه القسوة وكون الشخصية التى وقع عليها القصاص شخصية تركية لا تنتسب إلى المجتمع العربى بصلة وثيقة . وربما رأى ، على عكس ذلك ، الإنصاف كله فى هذا الحكم . وكل هذه الاحتمالات تعنى أن الحكاية تترك المجال مفتوحاً لمستوعبها لأن ينتهى منها إلى النهاية التى يريدها . وفضلا عن ذلك ، فإن هذه الافتراضات المختلفة تعنى أن الحكاية بهذه النهاية جعلت القارئ يشعر بوجود فائض من الأحداث لابد أن تملأه حكاية أخرى . أى إن الحكاية ، على الرغم من تكاملها الشكلى ، تشعر القارئ بنقص لأنها لم تستوعب المجال كله بكل أبعاده . ولهذا فإن ابن الجوزى يأتى بسلسلة من الحكايات عن عضد الدولة ، واحدة تلو الأخرى ، لأنها فى مجموعها تمثل موقفا موحدا ، عندما تملأ حكاية منها الفراغ الذى تتركه حكاية أخرى .

(٥)

على أننا لم نقل بعد كل شئ عن النظام الشكلى لهذا القص . وقد يختلط الأمر على القارئ فيرى أن مثل هذا النمط من القص يقترب كل الاقتراب من التسجيل التاريخى للأحداث ؛ أى إنه يمكن أن يتدرج ، أو يتدرج بعضه على الأقل تحت مفهوم التاريخ بشكل أو بآخر . ولكن كتابة التاريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو ، أى على شكل حكايات ، كل حكاية مقفلة على نفسها وتقف فى بؤرتها شخصية أو أكثر لتحكى موقفاً أو تمثل فكرة . وهذا ما كان يدركه القاص العربى فى وضوح ؛ فمهمة كتابة التاريخ تقع على عاتق غيره ، أما هو فإنه يقدم نمطا أدبيا يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلاً وهدفا .

وربما كان وجه التشابه بين هذا النمط من القص وبين التسجيل التاريخى للأحداث أن كليهما يلتزم بالسرد المتسلسل دون تدخل من قبل الراوى أو المؤرخ ؛ أى إن كلا من التسجيل التاريخى للأحداث وهذا النمط من القص يعتمد على الوصف . ولكن الوصف المتسلسل للأحداث التاريخية لا يماثل الوصف المتسلسل للأحداث القصصية ؛ ذلك أن التاريخ لابد أن يلتزم بتتابع الأحداث كما حدثت فى الزمن الواقعى ، أما القص فلا يختار الأحداث ، بل الأفعال التى يصلح توظيفها فى خدمة فكرة الحكاية . وهذه الأفعال غير المستمرة فى الزمن الحقيقى إنما ينسجها القص فى إطار الزمن القصصى .

وعلى كل فإن الوصف وحده لا يصنع قصا ، بل لا بد أن يخضع وصف الأفعال لمبدإ أساسى آخر للقص هو مبدأ التحويل [٧] . وربما كان من قبيل تكرار المعلومات أن نقول إن «بروب» ، الباحث الشكلى الروسى ، هو أول من أشار إلى طريقة توظيف القص لهذين المبدأين : المبدأ الوصفى للأفعال المتسلسلة والمبدأ التحويلى . ولكن بروب ، كما هو معروف ، كان يبحث أولا فى نمط القص الشعبى الخرافى . وفضلا عن ذلك فقد أشار إلى مفهوم التحويل فى القص مرة حين يكون صريحا ومرة حين يكون ضمنيا . ويهمنا هنا هذا المفهوم الضمنى ؛ لأنه هو الذى يتفق مع ما نعنيه من مفهوم التحويل .

فبعد أن عدد **بروب** الوحدات الوظيفية التى تستوعب أشكال القص الخرافى ، والتى بلغ عددها واحداً وثلاثين وحدة وظيفية ؛ عاد فنص على أن هناك مجموعة من الوحدات الوظيفية التى يرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا إلزاميا من خلال التعارض أو التماثل (لا التطابق) وهذه الوحدات لا تأتى متتابعة فى الزمن القصصى المتسلسل . فإذا كان هناك وحدة الخروج فى البداية ، فإن هناك فى النهاية وحدة العودة . وإذا كان هناك فى البداية نقص أو تهديد ، فإن الحكاية تنتهى بزوال النقص أو التهديد . وإذا كان هناك انتصار للقوة الشريرة ، فإن البطل يعود فينتصر عليها فى مكان آخر [٨] .

وهذا المفهوم الحقيقى للتحويل كما وضحه **بروب** هو الذى لفت أنظار نقاد القصة بشكل عام فأعادوا صياغته فى تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميتها فى عملية القص . وربما كان أكثر الصيغ شيوعا ، بل أكثرها ملاءمة للتحليل القصصى بصفة عامة ، هو أن النمط القصصى أيا كان نوعه ، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن ، ثم يحدث تهديد أو نقص إما للبطل أو لأسرته أو للجماعة ، فيتحول هذا التوازن إلى لا توازن ، ثم تتحرك الأحداث فى اتجاه القضاء على حالة اللاتوازن حتى تصل إلى حالة التوازن الذى يشترط للوصول إليها أن يقضى على الشر .

ونعود إلى قصصنا لنجده مستوفيا لمبدأى القص الأساسيين ، وهما المبدأ الوصفى للأحداث المتسلسلة ، والمبدأ التحويلى . فليس الغرض من القص هو تقديم شخصية تاريخية بأوصافها المميزة لها ، مثل شخصية عضد الدولة أو شخصية موسى ، بل إن الهدف من القص هو الفعل فى حد ذاته ، أو بالأحرى مجموعة الأفعال التى تبدأ بحالة التوازن ثم تتطور إلى حالة اللاتوازن ، الأمر الذى يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديدة تقف فى مواجهة الأفعال الأولى إلى أن ينتهى الوضع باستقرار وتوازن جديدين .

إن القص عندما يكون بمثابة الأداء التمثيلى لحركة الحياة ، فإنه عندئذ يكون فيه من الصدق والحقيقة بمقدار ما فى الحياة . وإذا كانت الحياة لا تثرى إلا بالتجارب التى تجعل الإنسان يعيد حساباته دائما أبدا مع متغيرات الحياة التى تدفعه دفعا لأن يعيش حالتى التوازن واللاتوازن فى أوضاع مختلفة ، فإن ما يثير الإنسان حقا فى أثناء اندماجه فى عملية القص هو أن يعى كيف تتم عملية تحويل الظواهر والأفعال الغريبة المهددة للحياة لصالح الفرد والجماعة . وهذا الكيف لابد أن يكون غريبا بمقدار ما يكون الفعل الأول المهدد غريبا ؛ فما هو مألوف ونمطى فى الحياة لا يصلح أن يكون عنصرا قصصيا ، اللهم إلا إذا استطاع القاص أن يدخله فى دائرة ما هو غريب .

ولعلنا نرى الآن إلى أى حد يلزم البناء الشكلى لهذا النمط من القص القاص لأن يقف منه على بعد ، وإلى أى حد ينسجم البناء الشكلى مع دور القاص فى سبيل أداء الوظيفة الاجتماعية المطلوبة من هذا القص .

إن القص عندما يدور فى حيوية مع أحداث الحياة اليومية ، فإن كل حكاية تمثل عندئذ مقطعا عرضيا أو طوليا فى واقع الحياة . وإذا كان الإنسان يعيش واقع الحياة من خلال نفسه لا من خلال غيره ، فإنه يريد كذلك أن يحس حقيقة القص من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاص الفردية . **وكما أن الإنسان لا يبصر الحقيقة فى حد ذاتها ، بل يبصرها فى حركتها الدائرة من الأسوإ إلى الأفضل تارة ، ومن الأفضل إلى الأسوإ تارة أخرى ، فإنه ـ على هذا النحو ـ يتأمل حقيقة الأفعال وهى تتحرك فى الحكاية من التوازن إلى اللاتوازن ، ثم من اللاتوازن إلى التوازن . ولا يتم هذا التأمل وهو فى حالة من الانفعال ؛ بل يتم وهو فى حالة من الاسترخاء الذهنى ، وهو شرط أساسى لهضم ما يعيه وبقائه فى ذاكرته .**

(٦)

ومن الظواهر الشكلية ننتقل إلى الظواهر اللغوية لهذا النمط من القص فى التراث العربى . وعندما يتحدد القص بشكل معين ، وعندما تكون وظيفته متداخلة مع حياة الجماعة فى حركتها اليومية ، ويكون استجابة لمطلبها النفسى ، عندئذ يصبح للقص لغة متفق عليها من الجميع ؛ أى إن لغته تصبح تحقيقا للغة بوصفها نظاماً **langue** ، لا اللغة بوصفها استعمالاً فرديا **Parole** ـ وفقا لاصطلاحات **دى سوسير**.[٩]

وإذا كان بعض العلماء قد اصطلحوا على أن اللغة بوصفها نظاماً لا تكون إلاّ على المستوى التجريدى ، وأنها لا تصبح حقيقة إلا على مستوى الاستخدام الفردى لها ، فإن هذا النمط من التعبير القصصى يؤكد أن اللغة بوصفها نظاما يمكن أن تتحقق على مستوى التعبير الأدبى ، إذا كان الشكل الأدبى لا يتحقق إلا من خلال مجموعة الأنظمة اللغوية ، لأنه هو نفسه أصبح نظاما اجتماعيا ، شأنه شأن اللغة .

وأساس النظام اللغوى اسم وفعل وملحقاتهما ، وكذلك أساس هذا القص اسم وفعل وملحقاتهما . والاسم فى اللغة خال من أى تحديد ، فيما عدا التحديد بالجنس . فالولد يتحدد بجنسه ، وكذلك الرجل أو الشجرة ، إلى غير ذلك . فإذا وصفنا الاسم أو أخبرنا عنه فإننا نضيق بذلك دائرة التحديد .

وهذا ما يحدث على وجه الدقة فى هذا النمط من القص العربى . فالحكاية تتحدث عن رجل أو امرأة أو صبى ، ثم تصف هذا الإسم أو تخبر عنه . فيكون التاجر فى حكايتنا الثانية فقيراً بائسا ، أو يكون التركى طفيليا لا يرعى الحرمات ، ومن الطبيعى أن الوصف أو الخبر فى القص لا يكون إلا بمقدار ما يكشف عن فكرة الحكاية . وبهذا يتجاوز الإسم الدائرة العامة إلى دائرة خاصة تشير إلى مجموعة مميزة من الناس . ومهما تكن الصفة أو الخبر ، فإن الإسم يظل فى إطار الاستخدام اللغوى التجريدى .

وعندما يخبر عن الإسم بصفة فإن هذا يمثل حالة من السكون . ولا يدخل الإسم فى حالة الحركة إلا عندما يقترن به الفعل . وكذلك يبدأ هذا القص بحالة من الاستقرار أو السكون ؛ إذ لا نعرف فيها إلا الإسم والخبر الذى يصف . وإلى هنا يكون الإسم قد أدى وظيفته على مستوى القص ، مثلما يؤديها على مستوى اللغة ؛ فكلاهما لا ينحو إلى التجريد والشمول إلا بهدف التعبير عن الظاهرة أو النظام .

على أن القص لا يلبث أن ينتقل من حالة الاستقرار أو التوازن كما ذكرنا إلى حالة اللاتوازن ، ثم من حالة اللاتوازن إلى حالة التوازن . وهذا يعنى أن الفعل بدأ يتدخل بوظيفته التى يقوم بها على المستوى اللغوى ، عندما يحيل السكون إلى حركة . وكل حركة فى القص تتطلب فعلا مستقلا ، بحيث إن الفعل يبدو مستقلا فى حركته عن الأفعال الأخرى . فقد حدث أن تطور القص فى حكاية التركى من التوازن إلى اللاتوازن عندما هدد التركى حياة الرجل بمراقبته امرأته على الدوام . فلما انتقم منه الزوج وأخفاه من الوجود ، عادت الحركة من اللاتوازن إلى التوازن . وقد كان من الممكن أن تنتهى الحكاية عند هذا الفعل ، ولكن هذا الفعل المضاد لا يمكن أن ينتهى بالحياة إلى الاستقرار ، لأن الجرم الاجتماعى لا يزيله جرم اجتماعى آخر . ولهذا فإن الفعل الذى قام به الزوج وظن أنه قد وصل من خلاله إلى حالة التوازن لم يكن يحمل فى طياته إلا حالة من اللاتوازن . هذا فضلا عن أن هذا التوازن ليس كافيا من الناحية الفنية ، إذ إنه يعيد الحركة إلى حالة التوازن الأول تماماً . ولهذا كان لابد من أن تتطور الحركة من هذا اللاتوازن الثانى لتصل إلى التوازن الثالث والأخير عندما أقرت القوة الحاكمة فعلة الزوج ونقلتها من اللامشروعية إلى المشروعية ؛ أى عندما سلمت بلا مشروعيتها على المستوى الفردى ، وأقرت بمشروعيتها على المستوى الجماعى .

على أن خاصية الفعل على مستوى اللغة لا تقتصر على كونه معبراً عن الحركة فى الزمن ؛ بل إنه يتعدى هذه الخاصية الزمنية إلى خاصية الكشف عن موقف الإنسان الإرادى أو غير الإرادى ، أى عن الموقف الذى يحققه مختاراً أو مجبراً . ولهذا فإن هناك ـ على مستوى اللغة ـ الأفعال التى تشير إلى الرغبة والاختيار ؛ وهناك الأفعال الشرطية التى لا تجعل فعل الشخص اختياراً محضا ، بل اختياراً مشروطاً ؛ ثم هناك الفعل الذى يدل على الوجوب والإلزام دون أن يكون للشخص الخيار فيه . **وإذا نحن أمعنا النظر فى هذا النمط من القص ، فإننا نجد أن الشخصية تقوم بالفعل الإرادى الذى يشير إلى الرغبة الفردية مرة واحدة ، أما الأفعال الأخرى فهى مشروطة أو إجبارية** . ودلالة هذا أن الفعل الذى يحاسب عليه الفرد إيجابا أو سلبا هو الفعل الذى يقوم به بمحض اختياره . فإذا تلا هذا فعل مشروط فإنما يكون هذا على سبيل الاختبار ، أى اختبار مدى إصراره على فعله الأول . فإن كان الفعل إيجابيا والاختبار أكده ، كان الجزاء الحسن ؛ وإن كان الفعل سلبيا والاختبار أكده ، كان الجزاء سلبيا . وعلى كل فإن الفعل الإرادى فى هذا القص يشير إلى رغبة الفرد ، أما الأفعال المشروطة والإجبارية فتشير إلى رغبة الجماعة .

وإلى هنا يمكننا أن نتمثل إلى أى حد يمكن أن يكون نظام اللغة ممثلا لنظام الحياة ، وذلك عندما تستخدم اللغة فى وظيفتها الاجتماعية الحقيقية من خلال هذا النمط من القص .

(٧)

على أن القص فى التراث العربى لم يقتصر دوره على خلق الإثارة المستمرة للحقائق المطلقة ، بل إن القص قد وظف كذلك توظيفا فنيا جيدا لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية المحدودة. وإذا كان مصدر الإثارة فى النمط السابق هو الانبهار المتجدد المستمر بالحقائق الكلية . فإن مصدر الإثارة فى النمط الواقعى الذى سنعرض له هو الإدراك الواعى لظواهر

اجتماعية غريبة . والسر فى غرابتها ، هو أنها تكشف عن غرابة الحياة . ولعل هذا يفسر لنا حرص بعض كتب التراث على أن يختص كل منها بتقديم ظاهرة اجتماعية واحدة تحاك من حولها الحكايات والأخبار . وليس الغرض من تقديم هذا الكم الهائل من الحكايات والأخبار سوى الكشف عن الأبعاد الاجتماعية المثيرة لهذه الظاهرة . ومن هنا كانت الكتب التى اختصت بأخبار الطفيليين وحكاياتهم . والبخلاء ، واللصوص ، والمحتالين ، والظرفاء ، وغير ذلك .

وما نود أن نقوله هو أن توظيف القص فى الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موجها كذلك إلى الحس الاجتماعى على نحو مباشر ، بحيث يجعل الفرد المتلقى فى علاقة مباشرة مع الظاهرة ، فيكون مشاركا مشاركة فعالة فى التأثر بها والحكم عليها . فالقاص فى هذه الحالة يقف من الظاهرة موقفا نشيطا فعالاً بقدر ما تقف الجماعة المتلقية هذا الموقف النشيط الفعال .

وهذا الحس المشترك هو الذى يضع الظاهرة فى إطارها الاجتماعى الحقيق وليس فى إطار الرؤية الفردية .

ومن هنا كان إطار القص السابق صالحاً إلى حد كبير لتوزيع عملية الإثارة إزاء قضية من القضايا الاجتماعية بين القاص والنص والمتلق على حد السواء .

ومع ذلك فقد حدث تحريف من نوع ما فى الإطار الشكلى للنمط السابق . ذلك أن القصة هنا ليست مزيجا من الحقيقة المرئية والترانسندنتالية ، بل هى قضية اجتماعية صرف ، ولابد أن يكون للقاص عندئذ وجهة نظر لا يستطيع أن يحجبها ، أو على الأقل لا يستطيع أن يمنع حضورها خلسة بين ثنايا الكلام . ومن هنا تختلف طريقة تدخل القاص فى هذا النمط ، كما تختلف درجة حضوره عن النمط السابق . إن كليهما راو لما يقص ، ولكن بينما وجدنا القاص الأول يعلن عن نفسه فى البداية ثم ينسحب لأنه لايريد ، بل لا يستطيع ، أن يحدد وجهة نظره إزاء حقيقة قريبة منه وبعيدة عنه فى الوقت نفسه ، ومن الأفضل عندئذ أن تترك هذه الحقيقة لحركة التفكير المتروى لدى المستمع لكى يستوعبها ، فإن القاص فى النمط الاجتماعى الصرف الذى سنعرض له ، لا يستطيع أن يحجب حضوره ، لأن الظاهرة ذات طابع جدلى على المستوى الواقعى ، ومن المفيد أن يكون القاص مشاركاً القارئ فى هذا الحس .

نقول هذا القول وفى ذهننا بطبيعة الحال **الجاحظ** القصاص لا **الجاحظ** الكاتب البلاغى . وقد كان الجاحظ من حفظة النمط السابق من القصص ، وقد أودع كتبه ثروة كبيرة منه . ولكن الجاحظ ، إلى جانب ذلك ، هو صاحب قصص البخلاء المشهورة . وقد عرف **الجاحظ** بفنه المميز فى القص . ولهذا كان من الأفضل أن نأتى بمثال من قصصه لنرى إلى أى حد احتذى الجاحظ النموذج القصصى السالف الذكر شكلا ولغة ، وإلى أى حد انحرف عن معيار هذا النموذج بحيث أصبحت له خصوصيته الفنية . يقول **الجاحظ** :

«صحبنى محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلا ، فلما صرت قرب منزله ، وكان منزله أقرب إلى المسجد من منزلى ، سألنى أن أبيت عنده ، وقال : «أين تذهب فى هذا البرد والمطر ومنزلى منزلك ، وأنت فى ظلمة وليس معك نار ، وعندى لِبَأ لم ير الناس مثله ، وتمر ناهيك به جودة ، لا تصلح إلا له . قلت معه . فأبطأ ساعة ثم جاءنى بجام لِبَأ وطبق تمر . فلما مددت قال : «يا أبا عثمان ، إنه لِبَأ وغِلَظُه ، وهو الليل وركوده . ثم ليلة مطر ورطوبة ، وأنت قد طعنت فى السن ، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا ، ومازال الغليل يسرع إليك ، وأنت فى الأصل لست بصاحب عشاء ، فإن أكلت اللّبأ ولم تبالغ ، كنت لا آكلا ولا تاركا ، وحرشت طباعك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك ؛ وإن بالغت بتنا فى ليلة سوْء وهو الاهتمام بأمرك . ولم نعدَّ لك نبيذاً ولا عسلاً . وإنما قلت هذا الكلام ، لئلا تقول غدا : كان وكان . والله قد وقعتُ بين نابى أسد ، لأنى لو لم أجئك به وقد ذكرته لك ، قلت بَخل به وبدا له فيه ، وإن جئت به ولم أحذرك منه ، ولم أذكّرك كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق علىّ ولم ينصح ، فقد برئت إليك من الأمرين جميعا . فإن شئتَ فأكلة وموْتة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة » .

فما ضحكت قط كضحكى تلك الليلة . ولقد أكلته جميعا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن . ولوكان معى من يفهم طيب ما تكلم به لأتى علىّ الضحك أو لَقضى علىّ . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب . »[10]

فالجاحظ هنا يتدخل فى القص بوصفه راويا أو بالأحرى مسجلا لتجربته ، وهو يتحدث بضمير حضوره وإثبات وجهة نظره . على أن **الجاحظ** يمثل فى الوقت نفسه الـ «هو» الآخر الذى يعيش معه ظاهرة البخل فى المجتمع . لكن **الجاحظ** لا يهدف من وراء تدوين هذه الكثرة الهائلة من الروايات والأخبار عن البخلاء أن يكون مجرد مسجل لظاهرة البخل ، ومؤكدا لوجودها وتفشيها ، بل كان يهدف إلى تأكيد أن عالم الأفراد يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة الموصلة إلى حقيقة أكبر من الظاهرة . ولا تتكشف هذه الحقيقة إلا من خلال التوصل إلى البناء الذى يحكم حكايات البخلاء ، والذى يمكن أن تكون الحكاية السابقة ممثلة له .

فالبخيل منهم اجتماعيا ؛ والتهمة الموجهة إليه هى أنه غير منتم للجماعة . ولهذا فهو يحاول أن يرد عن نفسه التهمة فى بادئ الحكاية بأنه رجل مضياف وذو حس اجتماعى مشارك . فهو لم يرض لصديقه أن يسير فى البرد والمطر ، ودعاه إلى بيته القريب من المسجد . وفضلا عن هذا فقد أغراه بعشاء شهى ، يجده عنده فى بيته . وقد كان البخيل بذلك ممثلا للسلوك المرغوب فيه فى المجتمع العربى . وقد لبى الجاحظ دعوته وهو يكن له فى نفسه ما هو معروف عنه من صفة البخل ، ولكنه لبى دعوته وكأنه يريد أن يضعه موضع اختبار . ولكن الاختبار كشف عن تأصل صفة البخل التى لم يكن من السهل أن تترك صاحبها ولو فى موقف واحد . وقد كان هذا الكشف على المستوى النفسى عندما تأخر ساعة فى إحضار الطعام وكأنه كان متردداً بين أن يحضره أو يحجبه . فلما وجد أنه قد أسقط فى يده ، أحضر الطعام وهو يرتب فى نفسه مخرجاً آخر للخروج

من هذه الورطة التى أوقع فيها نفسه . وتصل قمة المواجهة بين المتهم والمراقب ، أو لنقل المتهم ، عندما مد **الجاحظ** يده ليأكل ، فإذ بالمتهم يدرك أن الأمر أوشك أن يكون واقعاً . وكان عليه فى هذه اللحظة أن يحول دون وقوعه ، بنفس الطريقة التى استخدمها فى بداية الأمر مدافعاً عن نفسه ، وهى المشاركة الوجدانية لصاحبه . ولكن الطرف الآخر ، المشحون بحكم اجتماعى مسبق ، ظل يستمع إلى صاحبه ، فيرد كلامه إلى حقيقته الداخلية مرة ، ويربطه بمواقف البخلاء مرة أخرى . ولهذا فإن كلامه لم يجد قط طريقاً إلى نفسه . وقد بلغت نهاية هذه اللحظة الدقيقة من التوتر أن انفجر الجاحظ ضاحكاً ، فى الوقت الذى شرع فيه يلتهم الأكل كله ، لأنه بهذا الفعل أراد أن يثبت إدانته ، بل إدانة المجتمع له . ولو أنه فعل عكس هذا بأن استمع إلى نصيحته ، حتى وإن كانت مخلصة ، لبرأه من التهمة . وهكذا ينتهى الجدل بين الانتماء وعدم الانتماء ، وبين الدفاع والاتهام ، إلى إدانة هذه الجماعة . ومن الطريف أن **الجاحظ** ينهى حكايته بالتعبير عن المشاركة الجماعية فى هذا الاتهام ، وذلك فى قوله : «ولقد أكلته جميعا ، فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن . ولو كان معى من يفهم طيب ما تكلم به لأتى علىّ الضحك أو يقضى علىّ . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب . » .

لقد انتهى الحكم إلى السخرية ، والسخرية أحد أنماط النقد الاجتماعى .

وربما استطعنا بعد ذلك أن نصور البناء الداخلى للحكاية على النحو التالى :

منهم (اسم مفعول)	:	**منهم (اسم فاعل)**
دفاع	:	**اتهام**
تلهف على الدفاع	:	**انتظار وتمهل**
إخفاق فى الدفاع	:	**تثبيت التهمة**
مرارة	:	**سخرية**

أو أن نبلوره على نحو آخر :

فرد مهدَّد من قبل المجتمع = مجتمع مهدَّد من قبل الفرد

النتيجة : استمرار التهديد المتبادل بين الطرفين

وما نريد أن نتوصل إليه من خلال إدراكنا لهذا البناء ، هو أن إصرار «أنا القاص» على التدخل المباشر فى القص بحيث يكون صوته مسموعاً منذ أول الحكاية إلى آخرها أحيانا ، أو منذ أولها حتى يأخذ المتهم فى الدفاع عن نفسه أحيانا أخرى (انظر قصة الكندى فى كتاب البخلاء) ، هو الذى زود النمط الأول من القص التسجيلى بهذه الإضافة الفنية . فالقص إذن احتفظ بشكله من حيث إنه رواية يحكيها راو ، يضع فى اعتباره أن أمامه مستمعا يسلم نفسه كلية إلى حكايته ليستوعب الرسالة التى تريد أن توصلها إليه . وكل من القاص والمستمع يجمعهما مجال اجتماعى واحد ، ولهذا كانت المشاركة عميقة بينهما . ولكن هذا القص ، على الرغم من احتفاظه بشكله الاقتصادى ، أصبح يحتوى على بناء داخلى يستقر تحت السطح . ولا يعنى هذا أن النمط الأول يخلو من بناء ، ولكن بناءه مستقر على السطح ، والمستمع يستقبل هذا البناء استقبالا مباشرا ثم يعيد تشكيله فى نفسه من خلال رصيده من المعارف الموسوعية .

وقد تغير دور الإسم والفعل فى هذه الحكاية الممثلة لغيرها ، بناء على ما اعتراها من تغيير داخلى وبناء على تغير وظيفتها . فلم يعد الإسم عاما ، بل أصبح يتحدد بمجموعة معينة من الناس . وهذه المجموعة تمثل حالة من الاستقرار عندما توصف بالبخل فحسب . أما عندما تتحرك على المستوى الاجتماعى ، أى عندما يحدث الفعل ، نجدها تتحرك من التوازن إلى اللاتوازن . ولا تستطيع الشخصية القصصية أن تعود بعد ذلك إلى حالة التوازن لأنها لم تستطع أن تلغى التهديد الواقع عليها .

وبناء على ذلك فإن الأفعال فى هذا النمط تنتمى جميعها إلى الأفعال الإجبارية لا الاختيارية . فقد كان البخيل مجبراً على الاستضافة لإبعاد التهمة الملصقة به . وكان مجبراً على تقديم الطعام لأنه أسقط فى يده . وكان فى النهاية مجبراً على أن يستقبل السخرية .

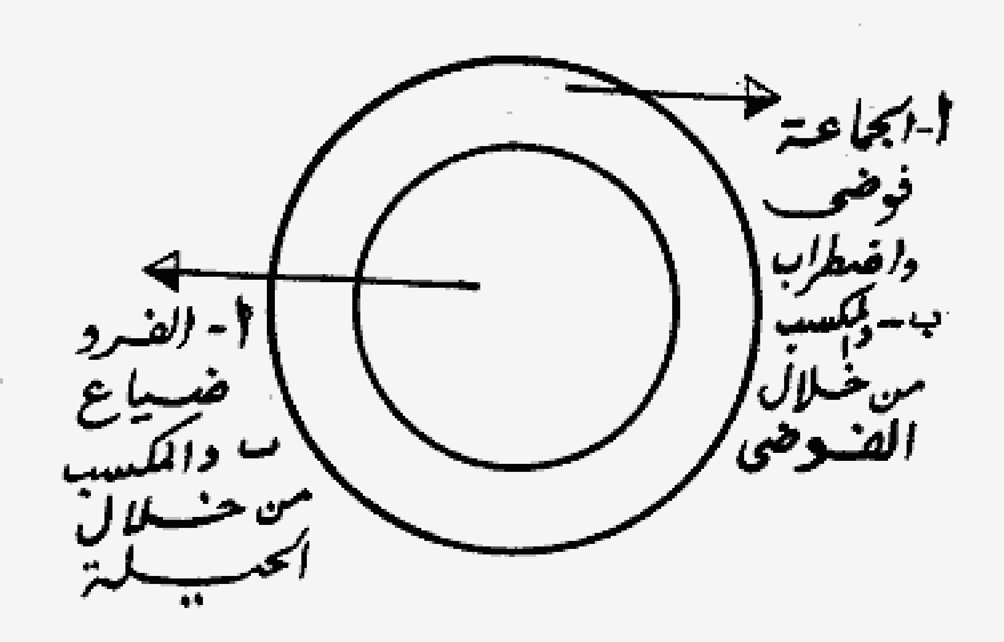
(٨)

وإذا كان القصاص الأول يعلن عن نفسه ثم ينسحب ، وإذا كان **الجاحظ** يبدأ بإعلان حضوره ثم لا ينسحب ، تاركاً أصداء صوته عالية ، فإن الهمذانى يعلن عن نفسه على طريقة النمط الأول من القص ، عندما يفاجئ القارئ فى كل مقامة بعبارة : **حدثنى عيسى بن هشام** . ولكنه إذ يرفض الانسحاب من القصة كما يفعل الجاحظ ، لا يبقى على صوته إلا همساً ، لأنه لا يتحدث إلا من وراء حجاب . لقد أناب عنه **عيسى بن هشام** فى عملية السرد القصصى ، كما أناب عنه أبا الفتح الإسكندرى فى بث المغزى الذى يريد أن يوصله من المقامة ، أو لنقل من المقامات .

وبهذا يكون بديع الزمان قد حقق تشكيلا فنيا جماليا آخر داخل التشكيل الفنى المتواضع عليه فى القص ، وهو السرد من خلال الراوى .

ويتمثل بناء المقامة فى تداخل موقفين قصصيين ، موقف عام نحس فيه بحركة الحياة الجمعية المضطربة التى يكاد الإنسان يضل طريقه فيها ، ثم موقف فردى خاص يبرز من خلال هذا الموقف الجمعى المضطرب ليبحث له عن حل وسط هذا الضياع . ويمثل الموقف الأول **عيسى بن هشام** ، كما يمثل الموقف الثانى أبو الفتح الإسكندرى . وقد يهتدى **أبو الفتح الإسكندرى** إلى حل له وللجماعة التى يجد نفسه وسطها بقصد أو بغير قصد ، وقد لا يجد حلا له أو لها . وقد يوهم الجماعة بأنه قد وصل بهم إلى حل فيبدأ الأمل يدب فى نفوسهم ، فإذا به يصارحهم بالحقيقة فيتلاشى الأمل ويعود إليهم اليأس .

ولهذا فإن المقامات تتلاعب تلاعبا كبيرا بمبدأ التحويل من التوازن إلى اللاتوازن أو العكس ، ولكنها فى كل حال ملتزمة بهذا البناء كل الالتزام . ويمكننا أن نمثل هذا البناء على النحو التصويرى التالى :



إن كلا من عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري يمثل جانبا من كيان الهمذاني الفكري والاجتماعي ، أو بالأحرى كيان إنسان واع بحركة الحياة . فعيسى بن هشام يمثل الجانب الذي يقف من الحياة المضطربة موقف تأمل . وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يعزل نفسه عن حركتها . ولهذا فإن المقامة تبدأ عادة بمشاركة **عيسى بن هشام** (بعد البداية الموجزة التي تعبر عن نقطة السكون المؤقتة) الجماعة في خضم الحياة المضطربة التي قد يكون ركوب البحر المضطرب رمزا لها ، وقد يكون الالتقاء الجماعي الذي يتسم بشيء من الفوضى حول وليمة ما . أما أبو الفتح فيمثل الجانب الآخر الذي يبحث عن حل يستطيع به مواصلة الحياة وسط هذه الفوضى . ولهذا فإنه يستغل هذه الفوضى ويصطنع موقفا ما يخدع به الجماعة ليحصل على مكسب ما . وقد لا يجد الحل إلا وهما . إن الشخصين متلازمان لأن كلا منهما يمثل ظل الآخر . ولهذا فإن **عيسى بن هشام** هو وحده الذي يكشف حيل أبي الفتح ، كما أن أبا الفتح لا يبوح بعلته النفسية التي تعد صدى للعلل الاجتماعية ، إلا إلى **عيسى بن هشام** ، كأن يقول له :

سخف الزمان وأهله فركبت من شخص مطية[11]

أو يقول :

هذا الزمان مشومُ كما تراه غشومُ
الحمق فيه مليح والعقل عيب ولُوم
والمال طيف ولكن حول اللئام يحوم[12]

ولهذا لا يمكن أن يكون توظيف الهمذاني لشخصية **أبي الفتح الإسكندري** في كل مقاماته مطابقا لتوظيف الجاحظ لشخصية البخيل ، على أساس أن أبا الفتح يمثل لجماعة المكدين أو الطفيليين الذين يعيشون بمعزل عن المجتمع . **فالجاحظ** كان يعني حقا النقد الساخر من جماعة البخلاء ، أما الهمذاني فلم يكن يهدف قط إلى نقد أهل الكدية أو الطفيليين وموقفهم الاجتماعي ، بل إنه وجد فيهم رمزاً للضياع الفردي والضياع الاجتماعي . ولهذا فقد وظفت شخصية أبي الفتح على أساس أنه الفرد الذي يعيش حركة المجتمع ويراقبها ويسجلها وهو يعيش بداخلها .

وعندما يوظف القص هذا التوظيف الاجتماعي العام ولا يكون من أجل السخرية من جماعة من الناس ، فإنه يناسبه عندئذ صوت هادئ يبرز المفارقات التي تثير المرارة . وفي هذه الحالة يكون استخدام الأسماء هنا من قبيل التوظيف الإشاري المثير ، فالإسم هنا لا يشير إلى جنس المسمى ، ولا يشير إلى جماعة ما ، وإنما هو إشارة لموقف فردي واجتماعي معا .

أما الأفعال فلا يمكن أن تتحدد في المقامات بأنها اختيارية أو إجبارية ، لأن الأفعال فيها تتحرك حركة الحياة العشوائية .

ولعلنا نرى كيف كان القص في التراث العربي يتحرك في الإطار الشكلي المتوارث ، ونعني به إطار الراوي الذي يحكي . فهذا الإطار على الرغم من صرامته الشكلية ، استغل أروع استغلال ليساير حركة تطور الفكر والمجتمع .

على أننا لم نصل بعد ، في نهاية هذا البحث ، إلى نهاية المطاف مع القص العربي ، فمازال للبحث بقية مع الأنماط الروائية العربية الضخمة ، ونعني بذلك السير الشعبية وألف ليلة وليلة .

• هوامش

---

(١) القزويني : عجائب المخلوقات ص ٢٧ ط . بيروت .

(٢) نفسه صـ ١٦٧ ، ١٦٨ .

(٣) Roger D. Abrahams: Folklore and Literature as Performance. Journal of the American Institute, Vol IX - 1972

(٤) Franz K. Stanzel: Theorie des Erzälens,UTB Vandenhoeck. P. 35 - 7

(٥) Todorov: The Poetics of Prose Cornell University, 1977, P 67

(٦) أبو الفرج بن الجوزي : أخبار الحمقى ـ مطابع الأهرام صـ ٥٤

(٧) Todorov: The Principles of Narrative, Diacritics 1971, Vol I N. 1 P. 40

(٨) Propp: Morphology of the Folktale, Indiana Uni. 1969.

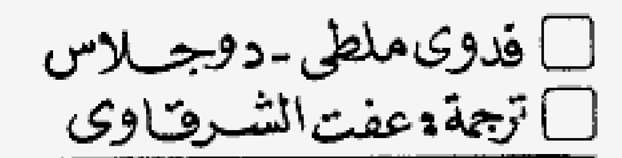
(٩) P. Boga tyrev und R. Jakobson : Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens
Strukturalismus in der Literatur wissenschaft.
P. 13 - 14

(١٠) الجاحظ : البخلاء ـ تحقيق طه الحاجري ـ دار المعارف صـ ١٢٣

(١١) بديع الزمان الهمذاني ـ المقامات ـ المقامة المجاعية

(١٢) نفسه : المقامة الساسانية .

العنصر التراثية
فى الأدب العربى المعاصر
الأحلام فى ثلاث قصص



فدوى ملطى - دوجلاس

ترجمة : عفت الشرقاوى

يحق لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضارى فى أدب أمة ما ، كما نعدها فنا أدبيا ذا طابع خاص من فنون هذا الأدب . ولذلك فإننا نستطيع أن نقول : إن اختيار الكاتب لهذا النوع الأدبى بصفة خاصة ، وصياغته فى مستوى لغوى معين ، ثم مدى إنتشار هذا المستوى اللغوى فى أثناء القصة القصيرة (أعنى العامية أو الفصحى) ينم عن موقف أدبى وحضارى معين من جانبه[1] . ولقد اعترف النقاد بتأثير الثقافة الغربية فى نشأة فن القصة القصيرة فى الشرق الأوسط كفن من فنون الأدب العربى ؛ ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك[2] . ولعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية فى ملابسات النشأة هو الذى امتد إلى واقع النقد الأدبى نفسه ، فكان فى أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر وبين مثيلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها وبنائها الفنى[3] .

ولقد نقول إن هذا النمط النقدى الشائع فى نقد القصة القصيرة ، قد ساد فى مجال الرواية أيضا لنفس السبب[4] . غير أن القصة القصيرة ، وإن كانت قد اقتبست من الغرب كفن أدبى متميز ، قد نبتت وازدهرت فى أحضان حضارة لها وجودها الممتد . هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات غنى عظيم فى مجال الفنون الأدبية ، ولا يجوز بحال أن نغض من شأن التأثير الذى يكون لمثل هذا التراث الأدبى العريق على كاتب القصة . وسواء كان المؤلف الحديث على وعى بذلك أم لم يكن ، فإنه فى جميع ما يختار من وسائل التعبير : رواية أو قصة قصيرة أو شعرا أو عملا مسرحيا ، ينهل من هذا التراث الأدبى الممتد من غير شك[5] . وفى هذا البحث تدور دراستنا حول الأحلام كعنصر أدبى تراثى ، وكمكون أساسى من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة فى العصر الحديث ، لكى تتبين مغزى استخدامها فى هذه القصص ، وكيف استطاع بعض الكتاب أن يفيدوا من هذه الأحلام كمادة تراثية فى بناء القصة القصيرة .

يتحدث الكتاب كثيرا عما يسمى بالقصة القصيرة فى الأدب العربى ، ولكن «**هيلارى كيلباترك**» فى مقالها المهم بعنوان : «**الرواية العربية : تراث واحد ؟**» تتساءل حول ما إذا كان هناك ما يسمى بحق بالرواية العربية ، «**وإلى أى مدى يمكن أن نعد الروايات التى كتبت باللغة العربية تصدر عن تراث واحد**» ، وخصوصا عندما نأخذ فى الاعتبار ذلك التعدد الإقليمى لكتاب الرواية وأثره فى التراث الروائى[6] . وهذا السؤال نفسه يمكن أن نطرحه فى دراستنا من جديد . وسوف يقتضى ذلك أن نعالج موضوع الأحلام فى ثلاث قصص قصيرة هى : «**دومة ود حامد**» **للطيب صالح**[7] ، و«**زعبلاوى**» **لنجيب محفوظ**[8] ، و«**الرؤيا**» **لعبد السلام العجيلى**[9] : الأول سودانى ، والثانى مصرى ، والثالث سورى . وعلى الرغم من اختلاف البيئة الجغرافية لمؤلفى هذه القصص ، فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها دراسة مقارنة . وبغض النظر عن عنصر اللغة الذى هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعا (وهو العنصر الذى أشارت إليه كيلباترك فيما يتصل بفن الرواية)[10] ، فإن العنصر الذى نعنى بتحليله هنا ـ وهو الأحلام ـ عنصر تراثى بطبيعته ، وهو من أجل ذلك عنصر مشترك فى هذه القصص الثلاث .

وقد التفتت «**كيلباترك**» إلى بعض العناصر التراثية فى قصص «**غسان كنفانى**» ، فأشارت إلى استخدام موضوعات معينة ، مثل الصحراء والفرس ، فى أعماله الأدبية . ولقد ذكرت فى تحليلها لهذه الأعمال «**أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصداء تقليدية وبين الوعى الحديث بالشكل الأدبى مع الرغبة الواضحة فى ممارسة هذه التجربة الجديدة ، لا نجد لها مثيلا فى عمل روائى آخر**»[١١] . وسوف يتبين لنا فى أثناء دراستنا للأحلام أن مثل هذا الحكم الفنى العام الذى تقدمه «**كيلباترك**» يحتاج على أقل تقدير إلى تصحيح ؛ ذلك أن وجود هذه العناصر التقليدية ، واستخدامها فى الأدب الحديث ، أكثر شيوعا مما يتصور كثير من النقاد .

ولكن لماذا نهتم بالحلم بصفة خاصة ؟ الحلم نقطة ارتكاز مُثلى للبحث فى استخدام المادة التراثية فى العمل الأدبى ، والكشف عما طرأ عليها من تحول . فالأحلام أولا ذات طابع قصصى فى أغلب الأحوال ، وهى إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصى أكبر ، وهو القصة الأشمل التى تتضمن الحلم ، وبدراستنا لمدى التكامل الفنى والموضوعى بين القصتين فى نص المؤلف يتبين لنا كيف يتم له إقامة بنائه القصصى . ثانيا ـ وهذا هو الأهم فى تحليلنا ـ تتم دراسة الأحلام التى نعرض لها من أجل الكشف عن مدى تجانسها مع أنماط الأحلام القديمة فى العصر الإسلامى الوسيط ، كما تصورها كتب تأويل الأحلام وكتب التراجم والنصوص الأدبية بصفة عامة . ثالثا ـ وامتدادا لهذا التحليل ـ سوف نرى أن الحلم ـ بوصفه عنصرا تراثيا يتم استخدامه عن وعى من جانب كاتب القصة ـ يكشف عن موقف المؤلف الخاص فيما يتضمن من أبعاد تراثية . ونستطيع أن نقول ـ بناء على ذلك ـ إن الحلم فيما نعرض له بالدراسة هنا من القصص القصيرة (أو فى أى عمل أدبى آخر يتصل بهذا الموضوع) يمكن أن يقع فى حدود التلاق بين منهجين مختلفين للرمز أو التأويل . فهناك أولا منهج تفسير الأحلام : فالرمز هنا هو علامة لصاحب الحلم ، يمكن تأويلها للكشف عن معناها ؛ وهناك ـ ثانيا ـ مسألة دخول الحلم ، وما يحكى حوله فى قصة بحيث يؤدى الحلم دورا أكبر كرمز بالنسبة للقارئ ؛ وفى مثل هذه الحالة يأخذ الحلم مغزى ثانيا وجديدا من وجهة النظر الفنية كعمل قصصى . ولذلك ، فإنه فى حدود هذا المعنى يمكن اعتباره رمزا للقارئ ذا مغزى موحد فى القصص الثلاث التى نعرض لها ، كما سنرى فيما بعد[١٢] .

ولقد ظلت الأحلام بفضل التراث الدينى والأدب الشعبى تراثا حيا متصلا ؛ فكتاب «**تفسير الأحلام**» **لأحمد الصباحى عوض الله**[١٣] (وهو كتاب حديث فى تأويل الأحلام) يجرى فى تفسير الأحلام على طريقة مؤلفى العصور الوسطى ، مثل كتاب «**تعطير الأنام فى تعبير المنام**» **للنابلسى** (ت ١١٤٣ هـ / ١٧٣١ م) ، وكتاب : «**منتخب الكلام فى تفسير الأحلام**» **المنسوب إلى ابن سيرين**[١٤] (ت ١١٠ / ٧٢٨) . وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأحلام القديمة نفسها ، كثيرا ما يتم طبعها فى العصر الحديث ، وهى فى متناول القارئ العربى فى المكتبات . وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة ـ مثل كتاب : «**شحات : شخصية مصرية**» **لريتشارد كريتشفايلد**[١٥] ، و«تهامى : **صورة المواطن مراكشى**» **لفنست كرابانزانو**[١٦] ـ يكشف عن بقاء الأحلام عنصرا بالغ الأهمية فى حياة العرب الحديثة . وهناك أمثلة أخرى لقصص الأحلام التى تتفق فى تأويلها مع التفسيرات المنقولة عن العصور الوسطى ، كما نجد فى دراسة **ستيفنسن** الشائقة عن تقمص الأرواح : «**حالات ذات طابع تقمصى : اثنتا عشرة حالة فى لبنان وتركيا**»[١٧] . وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد بها من أحلام إنما يمثل نمطا واحدا من الأحلام التقليدية القديمة التى يتم تلقيها لأفراد بعيدين ـ بحكم ثقافتهم ـ عن حدود المعرفة بالأدب العربى المكتوب باللغة الفصحى . من أجل ذلك نقول إن استخدام الأحلام فى صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب ـ ضرورة ـ أن يكون المؤلف الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم .

وقبل أن ندخل فى تحليل الأحلام التى نعرض لها تحليلا مفصلا ، يجب علينا أن نشير فى كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم ، ولا سيما ما نسميه فى هذه الدراسة أنماط الأحلام فى العصور الوسطى عند المسلمين . **وفى اللغة العربية ما قد يبعث على شىء من الغموض أو الإبهام فى العلاقة بين مدلولى كلمتى : «رؤيا» و«حلم» . وقد ناقش «توفيق فهد» هذه المشكلة فى دراسته المحررة : «الكهانة عند العرب»**[١٨] **. ولكننا فى هذه الدراسة نستخدم كلمة «الحلم» للدلالة على كل تجربة بصرية أو سمعية تروى على أنها قد حدثت فى أثناء نوم صاحبها . سواء كانت عبارته فى ذلك هى الرؤيا أو الحلم .**

يحفل الأدب الإسلامى فى العصور الوسطى بقصص الأحلام ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، كما يحفل فى الوقت نفسه بمناقشات ضافية حول مشكلات تأويل هذه الأحلام . وهناك تفرقة واضحة بين نوعين من الأحلام يعمد إليها مفسر الأحلام قديما ، وهى تفرقة مهمة فى دراستنا هذه ؛ فقد كان مفسر الأحلام يميز بين نوعين منها على أساس من دلالة النبوءة فيها : أحلام النبوءة المرموزة ذات التأويل ، وأحلام النبوءة الظاهرة المباشرة . ومثل هذه الأحلام الظاهرة لا تحتاج إلى جهد فى التأويل ، وإنما يفترض أنها ستقع فى حياة صاحبها ـ كما رآها فى نومه تماما . ومن جهة أخرى ، فإن الأحلام ذات الطابع الإشارى تتميز بخاصتين : الأولى أنها تتنبأ بحادث أو أحداث تقع فى المستقبل . والثانية أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز . ومعنى ذلك أن فحوى الحلم أو مغزاه ليس هو نفسه قصة الحلم ، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه للكشف عن هذا المغزى . وهذان النمطان هما النمطان اللذان تحدث عنهما **أرتميدورس** بإسهاب فى كتابه عن الأحلام ، الذى ترجمه إلى العربية **حنين بن إسحاق** فى القرن التاسع الميلادى[١٩] ، ثم صار بعد ذلك جزءا من التراث الإسلامى فى قصص الأحلام وتأويلها[٢٠] .

ونبدأ تحليلنا بقصة «**دومة ود حامد**» **للطيب صالح** . وهذه القصة البديعة تتكشف أحداثها من خلال كلمات راو يتحدث بها إلى زائر قدم إلى القرية ، يستمع إلى القصة ، ولا يتدخل فى الرواية إلا عند نهاية القصة . يتحدث الراوى عن القرية ، وتقاليدها ، وأصالتها . وتبدو

شجرة الدوم أهم العناصر التى تتردد على لسانه فى سرده للقصة ، فكل الأحداث الرئيسية تدور حولها ، بل إنه عندما تنشأ فكرة استحداث شيء جديد فى القرية سرعان ما تطرح جانبا ، لأن وجوده قد يهدد شجرة «الدوم» .

من أجل ذلك فليس غريبا أن نجد «**شجرة الدوم**» تحتل المركز الأساسى فى قصة «**الطيب صالح**» . وفى القصة ثلاثة أحلام كلها تندمج فى حكاية الراوى ؛ ولذلك فإن من الممكن أن نصفها بأنها لا تتحرك فى إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة للقارئ .

يحكى الحلم الأول [٢١] قصة رجل استيقظ ليقص على أحد جيرانه أنه رأى فيما يرى النائم أنه يهيم فى منطقة صحراوية واسعة ، وأنه أخذ يغذ السير حتى غلبه الجوع والعطش . وحينئذ أخذ يتسلق تلاصغيرا ، فرأى غابة من شجر الدوم ، وفى وسطها شجرة دوم باسقة . وقصد الرجل إلى هذه الشجرة ، فإذا بها شجرة «**ود حامد**» ، وإذا به يعثر تحتها على وعاء مملوء باللبن ، فيشرب منه حتى يأتى عليه . وفى تفسير ذلك الحلم يبشره الجار بأن يقر عينا ، لما ينال قريبا من الفرج بعد الشدة [٢٢] .

ومن الشائق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم ـ كما قدمه الصديق ـ يجرى على نمط ما يقدمه مؤلف قديم مثل النابلسى تأويلا لرؤيا مشابهة ، حيث يرى أن من بين التأويلات الشائعة فى تفسير المشى فى الرمال أثناء الحلم «**الهم والحزن والخصومة والتظلم**» [٢٣] .

أما الحلم الثانى [٢٤] فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدث صديقها عما شاهدت فى نومها . من ذلك أنها رأت نفسها كأنها فى سفينة ، وكأن موجة عظيمة حملتها ، وارتفعت بها حتى كادت تبلغ أعلى السحاب ، ثم إذا بها تلق فى حفرة مظلمة ، فتخاف وتبدأ فى الصراخ والعويل ، ولكن الماء يأخذ فى الانحسار تدريجيا فترى على ضفتى النهر أشجارا سوداء عارية من الأوراق ، تغطيها أشواك كأنها رءوس الصخور . وتبدأ بعد ذلك ضفتا النهر فى التحرك نحو الإطباق عليها ، كما تبدأ الأشجار فى التقدم نحوها . وعندئذ يبلغ بها الذعر مبلغه فتصيح : «**يا ود حامد**» ، فإذا برجل مشرق الوجه ، بهى الطلعة ، لحيته وثيابه بيضاء ، يطلب منها ألا تفزع ، فعادت ضفتا النهر كما كانتا ، وهدأت الأمواج ، ورأت حقول القمح ، كما شاهدت البقر يرعى الكلأ ، وعلى إحدى ضفتى النهر رأت «**شجرة دوم ود حامد**» . وقد رست السفينة تحت الشجرة ، ونزل الرجل منها ثم ساعدها على النزول ، وقدم لها شجرة دوم . وفى تفسير ذلك الحلم أخبرتها صديقتها أن الرجل هو «**ود حامد**» ، وأنها ستعانى من داء عضال يكاد يقترب بها من حافة الموت ، ولكنها ستعافى منه .

ومرة أخرى يشعر القارئ أن تأويل هذا الحلم يطابق ما تقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة ؛ فالموجة تمثل الشدة والعذاب فى هذه الكتب [٢٥] ، كما نجد فى باب «**الدخول فى الماء**» عند هؤلاء المؤلفين أن من يغلبه ماء النهر ، فإنه يبتلى بمرض شديد [٢٦] .

هذان الحلمان يكشفان بنية واحدة ، وإذ يلى أحدهما الآخر فى القصة يؤكدان هذا المعنى . كلا الحلمين يقدم رؤيا يمكن فهمها مباشرة بعد الحكاية ، وإنما يتم تفسيرهما من أجل نتيجة واحدة ؛ فكل منهما ينبئ صاحب الحلم بأنه سوف يعانى بعض المشقة ، ليكون بعد ذلك فرج عظيم . وهذا الفرج يأتى ـ كما هو واضح فى الحالتين ـ بعون من «**ود حامد**» نفسه ، أو من شجرته . وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أن الجانب التأويلى فى الحالتين يشكل جزءا مهما من قصة الحلم نفسها ؛ إذ يبدو فى واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانها الفنى الصحيح من حكاية الراوى من غير أن تتضمن جانبها التأويلى أيضا .

وربما كان الحلم الثالث [٢٧] هو أكثر أحلام قصة «**الطيب صالح**» أهمية ؛ فهنا نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده ، فتقصد إلى شجرة الدوم ، لتستعين بود حامد . وقبل أن يأخذها النوم ، ـ وبينما هى فى حالة بين الغفوة والصحو ـ ترى فيما يرى النائم أنها تسمع أصواتا تتلو القرآن الكريم ، فيشرق نور عظيم ، حينئذ تنحنى شجرة الدوم ، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وثياب بيضاء ، فيأمرها أن تنهض ، فتقوم المرأة ، وتذهب إلى منزلها ، وتصل إليه عند الفجر ، لتشرب الشاى مع بقية أفراد أسرتها ، وتتضاحك مع جارات لها ، ولا تعانى بعد ذلك من المرض قط .

ولعل من العناصر التى تثير انتباه القارئ فى قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التى صادفناها فى الحلم الثانى الذى عرضنا له من قبل ؛ وهى شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذى اللحية والثياب البيضاء . وفى تفسير الحلم الثانى عرفت هذه الشخصية القدسية بأنها شخصية ود حامد ، فى حين لا نجد فى الحلم الثالث مثل هذا التعريف . ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام المروية ، وظهور هذه الشخصية فيها ، أن القارئ سوف يستنتج أنها نفس الشخصية ، أى شخصية «**ود حامد**» . وسوف نرى مغزى ذلك فيما يلى .

تبدو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة : أولها أن الحلم لم يتم تفسيره ؛ فقد نهضت المرأة من نومها ، وذهبت إلى أسرتها ، ولم تعان من المرض بعد ذلك . ومن جهة أخرى ، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين ؛ فقد كانا مثلا للأحلام ذوات التأويل ، أى التى تحتاج إلى تفسير ، وقد قدمت القصة التفسير مباشرة ليدخل مع قصة الحلم فى إطار الحكاية المروية . وعلى نقيض ما نجد فى الحلمين السابقين حيث يقدم الراوى تفسيرا تقليديا للحلم ، كما تؤوله إحدى الشخصيات ، نجد فى حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأفعال التى تقوم بها الشخصية ، ليتم تحقيق الحلم وتأكيد مغزاه .

إن تقديم هذه الأحلام على النحو الذى اختاره «**الطيب صالح**» لا يخلو من مغزى فنى : لقد قدم لنا أولا حلمين بتفسيريهما ، ثم قدم لنا بعد ذلك حلما ثالثا يتم تأويل مغزاه عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيما بعد . وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذى الثوب الأبيض ، يصير من اليسير على القارئ أن يتفهم الحلم الثالث ، وقد قدم له المؤلف الحلمين السابقين مؤولين . والحق أن كلا النمطين من قصص الأحلام معروف فى أدب الأحلام قديما ، ومع ذلك فقد وضعا فى قصة «**الطيب صالح**» بحيث يسهل فهمهما على القارئ .

وربما جاز لنا أن نعد الحلم الثالث من أنماط حلم معجزة الشفاء التي يتم فيها الشفاء التام لصاحب الحلم المريض . وهناك عدد من أحلام الشفاء يرويها **أسامة بن منقذ** (٥٨٤ / ١١٨٨) في «**كتاب الاعتبار**» ، وهي أحلام لا تنم فحسب عن تشابه في البناء القصصي بين ما ورد في هذا الكتاب وبين حلم قصة «**الطيب صالح**» ، بل تكشف أيضا عن تشابه في المضمون الموضوعي . من ذلك ما يحكي عن رجل مفلوج رأى عليا (رضي الله عنه) في أثناء نومه ، حيث أمره أن ينهض ، فنهض وأيقظ زوجته ليخبرها بما حدث ، فلفتت انتباهه إلى أنه قائم فعلا . وهكذا بدأ الرجل يمشي معافى ، ولم يعد إليه المرض قط[٢٨] . ويستطيع القارئ أن يعثر على كثير من أنماط أحلام الشفاء هذه في الأدب القديم . وكان النبي (ﷺ) نفسه هو صانع معجزة الشفاء في كثير من الأحلام .

ويمكن أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء في «**نكت الهميان في نكت العميان**» **للصفدي** (ت ٧٦٤ / ١٣٦٣) ، حيث نقرأ أن يعقوب بن سفيان ـ وقد قضى هزيعا من الليل ينسخ الكتب ـ يفجأه العمى ، فلا يرى ضوء المصباح . وحينئذ أخذ الرجل يصرخ ويبكي حتى غلبه النوم ، فرأى النبي محمدا (ﷺ) فيما يرى النائم ، فلما سأله الرسول عن سبب بكائه ، أخبره بما حدث ، فطلب إليه الرسول أن يقترب منه ، ثم وضع يده على عينيه ، فلما استيقظ يعقوب كان بصره قد رد إليه[٢٩] .

هذا النمط الخاص من أحلام معجزة الشفاء ـ سواء أكان صاحب المعجزة فيها النبي أم عليا أم ود حامد ، يجمعه طابع مشترك ، إذ تتناول كلها قصة شفاء يتم لمريض ما خلال الحلم . ولكن هناك نمطا آخر من أنماط أحلام معجزة الشفاء ، قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك ؛ وهو ذلك الحلم الذي يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شئ ما خلال الحلم أو بعده ، يترتب عليه الشفاء من المرض . ويقدم «**نكت الهميان**» مثلا لذلك الحلم من أحلام معجزة الشفاء في قصة تحكي عن «**سماك بن حرب**» الذي كان قد كف بصره ، ثم رأى إبراهيم (عليه السلام) في الحلم فأخبره أن يقصد نهر الفرات ، ويغمس رأسه في الماء ، وعيناه مفتوحتان ، وبذلك يرد الله عليه بصره ؛ فلما فعل «سماك» هذا عادت إليه نعمة البصر[٣٠] .

وعلى الرغم من تميز هذين النمطين من حلم معجزة الشفاء ؛ من حيث الوسيلة المؤدية إليه ، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينهما من حيث تحقيق الحلم . ولعل أول هذه العوامل أن أحدا منها لا يتبعه تفسير ، وذلك لعدم الحاجة إليه ، وثانيها هو ظهور هذه الشخصية القدسية في كل منها .

ويمثل ظهور مثل هذه الشخصية في الحلم فأل خير لصاحبه . وهناك صفات مشابهة لسمات هذه الشخصية النمطية في كتب الأدب القديمة أيضا . يحدثنا البيهقي مثلا (ت ٣٢٠ / ٩٣٢) في كتابه : «**المحاسن والمساوئ**» عن حلم بطله ينتمي إلى هذا النمط القدسي[٣١] . كذلك نجد أن «**دعوان بن علي**» يرتدي ثيابا بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بخمس وعشرين سنة في الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه ، بهي الطلعة ؛ ثم يكتشف القارئ من خلال حكاية الحلم أن دعوان هذا في الجنة في واقع الأمر[٣٢] .

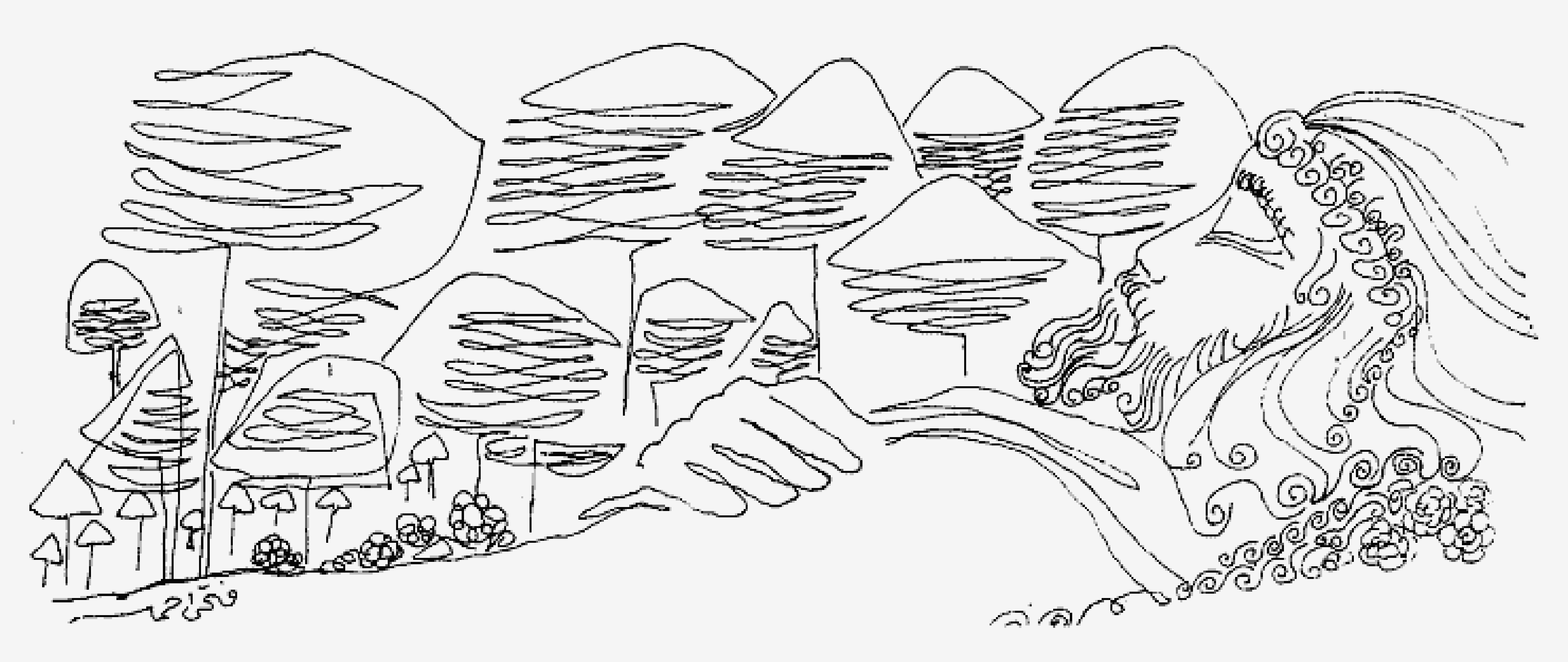
وربما كان المغزى الثقافي العام لظهور مثل هذه الشخصية القدسية في الأحلام ، أهم من وجهة النظر الدراسية من أي توقف خاص عند مغزى ظهور شخصية معينة مثل «**ود حامد**» أو «**دعوان**» أو غيرهما . ولقد تحدث **بنجا مين كيلبورن** في بحثه الذي يدور حول تفسير الأحلام في المغرب عن شخصية ذلك الشيخ الذي يرتدي زيا أبيض ، والذي يظهر في الأحلام كصورة نمطية للرجل القدسي . كذلك فإن شخصية «**شحات**» ـ الفلاح المصري ـ يراودها الحلم بمثل هذه الشخصية[٣٣] .

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذي اللحية البيضاء والثوب الأبيض في أحلام المغاربة المعاصرين وبين الشخصية نفسها في القصة السودانية القصيرة ـ بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة ـ يشهد على وحدة الأدب العربي الحديث ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل . وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التي تجمع الثقافة العربية المعاصرة ، وهي وحدة تمتد فوق عنصر اللغة الموحدة لهذه الثقافة .

وتقدم قصة الحلم الواردة في «**زعبلاوي**» والتي نعرض لها بالتحليل فيما يلي تفصيلا آخر في تصوير تلك الشخصية المهمة التي وردت أو فهمت ضمنا من الأحلام السابقة . و«**زعبلاوي**» تحكي قصة إنسان أصابه مرض عضال لاشفاء منه . وتدور أحداث القصة حول بحثه الدائب عن الشيخ «**زعبلاوي**» الذي سمع أنه قادر على شفائه .

ويقع الحلم[٣٤] خلال حكاية بحث بطل القصة (الراوي) عن «**زعبلاوي**» في حانة اضطر فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليعينه على الوصول إلى «**زعبلاوي**» ، وهو الحاج «**ونس**» . ولما كان بطل القصة غير معتاد لشرب الخمر ، فإنه سرعان ما راح يغط في نوم عميق رأى فيه الحلم الذي نحن بصدده . وقد رأى أنه في حديقة لا يحدها البصر ، حافلة بالأشجار الكثيفة التي تبدو السماء من خلالها كأنها النجوم . كان يرقد على جبل من الياسمين الذي كان يتساقط عليه كالمطر ، وكأن رذاذ نافورة ماء قريبة ترش وجهه وجبهته . وهنا شعر الرجل بالراحة والسعادة ، وأحس بالتوافق التام بينه وبين العالم من حوله ، ولم يعد يجد حاجة إلى الحركة أو الكلام ، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلا ، إذ سرعان ما استيقظ من نومه .

لم يقص الراوي (بطل القصة) ما رأى في حلمه على الحاج «**ونس**» عندما أفاق من نومه ، ولكنه بدأ يكتشف تدريجيا أن رأسه مبتل بالماء فعلا . وعندما حدث «**ونس**» في ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقاظه . وحين عبر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه في هذه الحالة طلب إليه «**ونس**» أن يطمئن ، فإن هذا الصديق الذي كان يحاول إيقاظه لم يكن إلا «**زعبلاوي**» . وعندئذ يدركه يأس شديد ، لأنه افتقد فرصة لقائه ، فيعتذر له «**ونس**» عن عدم علمه باحتياجه الشديد «**لزعبلاوي**» . ويمضي «**ونس**» فيحدث البطل المريض بما يحدث ، فيذكر له أن الشيخ «**زعبلاوي**» كان يجلس إلى جواره بعيث بعقد من الياسمين جعله حول رقبته ، وأنه قد أخذته الشفقة به ، فبدأ يرش رأسه بالماء محاولا إيقاظه .



إن الحلم هنا ـ كما سبقت الإشارة . لا يحكى فى القصة إلى شخصية أخرى . ولذلك فإنه لا يؤول . ومن جهة أخرى ، فإننا نستطيع أن نقول : إن الحلم قد تم تفسيره من جانب « ونس » بمعنى من المعانى ، وذلك عن طريق حكايته لأحداث معينة وقعت للبطل ، عندما كان فى حلمه . ومن حيث البناء الفنى للقصة ، فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بنفس الدور الذى يقوم به تفسير الأحلام ، أو تحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم ، كما رأينا فى نماذج سابقة . لكن هذه الرواية التى تضاف إلى حكاية الحلم نفسه ذات طبيعة مختلفة ، وإن كانت تقوم بنفس الدور الذى يقوم به التأويل من وجهة النظر الفنية . وهذه الطبيعة المختلفة تؤسس علاقة جديدة، وذات مغزى عميق بين عالم الحلم الباطنى وعالم الحقيقة الخارجى . فالحق أن الأحداث التى تشير إلى الياسمين ورذاذ الماء ، لا تقتصر على عالم الحلم ، بل تمتد إلى عالم الحقيقة . كما رأينا من حكاية « ونس » لما حدث ، وإن اختلفت الصورة فى كل من العالمين اختلافا طفيفا . وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة فى رؤياه تكون أحداث أخرى خارجية قد وقعت له فى نفس الوقت . والحق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان منفصلان متوازيان ، ولكنهما مجالان متصلان للنشاط الإنسانى . من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقا ضئيلا[٣٥] . وهذا الإبهام الذى يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، لا تنفرد به هذه القصة ، إذ إننا نجد مثيلا لهذا الغموض فى الفصل بين هذين العالمين فى التراث التأويلى القديم لقصص الأحلام ، فقد رأى **على بن أحمد الحنبلى الآمدى** فى حلمه أن أحدهم قد أعطاه دجاجة مشوية ليأكلها ، فأكل منها جانبا ، فلما استيقظ وجد ما بقى من الدجاجة فى يده[٣٦] . إن هذه الظاهرة تشبه إلى حد كبير قصة الحلم الذى نقرأه فى « **زعبلاوى** » ، حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجى : ففى « **زعبلاوى** » يجد القارئ الياسمين والماء . وفى قصة على بن أحمد يجد الدجاجة . وقد ذكر « **كيلبورن** » عند مناقشته لأحلام معجزة الشفاء أنه كثيرا ما ترد حكاية الأثر المادى الخارجى بعد الحلم ، ليتم تأكيد تحقيقه[٣٧] . ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة ، لا تؤكد تحقيق الحلم فحسب ، بل تفعل ذلك عن طريق ربطه بمجموعة من الأحداث الظاهرة ، التى تقع فى عالم الواقع الخارجى . وفى « **زعبلاوى** » يبدو الشاهد المادى ـ وهو الماء الذى يحس به صاحب الحلم على رأسه ـ كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ، تماما كما نجد فى الشواهد المادية لنماذج **كيلبورن** . ولعل الفارق المهم بين الحالتين أن أحلام الشفاء ، أو أحلام المرض التى تماثلها ، لا تنشأ فيها الحاجة الماسة إلى العثور دائما على موازاة تامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم . وهذا ما نراه فى قصة « **مؤمل بن أميل** » الذى رأى فى نومه أنه قد أصابه العمى ، فاستيقظ ليجد نفسه أعمى فعلا[٣٨] ، فنتيجة الحلم وجدها هنا هى التى توضح فكرة الانفصال ووجه الشبه بين العالمين[٣٩] .

ويجد القارئ فى حلمى « **زعبلاوى** » وعلى بن أحمد ـ صاحب الدجاجة ـ هذه المطابقة ؛ فكل حدث فى الحلم له ما يوازيه فى العالم الخارجى . ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة « **نجيب محفوظ** » فى توضيح الحلم فيها من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث للبطل تأويلا تراثيا قديما أو نفسيا حديثا[٤٠] . وهكذا يحق لنا أن نرى أن ما يحيط بهذه القصة من إبهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، يجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التى يتم فيها تحقيق النتيجة فى عالم الظاهر ، وإن صدر هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه .

مثال ذلك ما نجده فى قصة الحلم التى نعرض لها فيما يلى والتى وردت فى قصة « **عبد السلام العجيلى** » القصيرة بعنوان « **الرؤيا** » . وعنوان هذه القصة فى حد ذاته ذو مغزى خاص ، لأنها تدور كلها حول حلم ، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث ، كما سنرى فى أثناء تحليلنا للقصة .

وتبدأ القصة بحكاية « **محمد ويس** » لما رأى فى منامه .[٤١] حيث وجد نفسه يصلى . ويقرأ سورة « النصر » . فلما استيقظ من نومه قصد إلى « **محمد سعيد** » فقيه القرية وقص عليه رؤياه . وعندما استمع الفقيه إلى قصة الحلم سأل « **محمد ويس** » عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حقا . فأجاب بأنه على يقين من ذلك . وشرع يرتل آيات السورة نفسها أمامه . وعندئذ طلب الفقيه من « **ويس** » أن يستغفر الله العظيم . لأن تلاوة هذه السورة فى الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل . وتعجب

«ويس» لأمر الفقيه وسأله : هل هو متأكد مما يقول ؟ ، فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه «ويس» فى حلمه لم يطل به العمر بعد ذلك ـ أكثر من أربعين يوما .

وتحكى القصة بعد ذلك من أخبار القرية التى عاش فيها الرجلان ما يفهم منه القارئ أن أهلها كانوا جميعا ممن يؤمنون بالأحلام وتأويلها إيمانا راسخا . وهذا بالطبع من باب الإرهاص بما يكون من شأن أحداث القصة فيما بعد . ولقد بدت نبوءة الحلم «لمحمد ويس» حقيقة لا مفر منها . ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض . مع أنه كان صحيح الجسم . وبهذا تدهورت حالته الصحية بمرور الزمن حتى كان اليوم التاسع والثلاثون .

فى مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين . يقدم المؤلف للقارئ شخصية معلم القرية الأستاذ «ناجى» ، الذى كان غائبا فى دمشق حتى ذلك الوقت . وعند عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره . وكان هذا المدرس ـ كما نكتشف فيما بعد ـ على عداء طويل المدى بشيخ القرية «محمد سعيد» بسبب ما ينشره بين أهل القرية من خرافات وخزعبلات . وكان الشيخ من جانبه يرميه بالإلحاد .

وعلى الرغم من أن «ناجى» كان شديد الاقتناع بأن الشيخ سعيد إنما كان يقتل «ويس» بتأويله لحلمه على هذه الطريقة . فإنه كان يعلم بخبرته السابقة عن القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يقلل من تأثير الشيخ ونفوذه فيهم مهما فعل . ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى «ويس» فى وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفى يده تينة من تين الصبار اشتراها من دمشق . وأيقظه . وأخبره أن «زين العابدين» ـ أحد جدوده السابقين ـ قد أيقظه وأعطاه هذه الثمرة من ثمار الجنة ـ ليحملها إلى «ويس» . فإذا صلى وقرأ سورة النصر . فإن الله يمد فى عمره ليرى أحفاده .

ولقد أسرع «ويس» إلى القيام بذلك بالطبع . فتم شفاؤه . وسمعت القرية كلها بالقصة . وماكان من أمر «ويس» . وكان مما ترتب على ذلك أن المعلم ـ وقد استشعر ما يجب عليه من الاحترام لجده زين العابدين ـ دخل فى صندوق المصلين فى صلاة الجماعة خلف الشيخ «محمد سعيد» .

وأول ما نلاحظه فى حلم «ويس» أنه يحكى لفقيه القرية الذى يتولى تفسيره . وهذا مهم لسببين : الأول هو أن الحلم هنا يفسر ليكشف عن مغزاه ، والثانى هو أن الفقيه هو الذى يقوم بتفسير الحلم ، وبحكم وظيفته فى القرية . فإن هذا التفسير يكتسب هالة خاصة من القداسة .

كذلك مما يجب التنبيه له هنا طبيعة التفسير الحقيقى للحلم ، فحلم «ويس» الذى يتضمن قراءة سورة النصر يفسره «محمد سعيد» كرمز للموت المفاجئ لصاحب الحلم . وهذا التفسير المحدد لحلم يرى صاحبه فيه نفسه يرتل سورة «النصر» هو تفسير قديم يمكن العثور عليه فى كتاب النابلسى[٤٢] .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هذا النمط من أنماط الأحلام يمكن أن يعد من أحلام «نبوءة الموت» ، وفيها يتم إعلان صاحب الحلم أو غيره بموته القريب. وهناك كثير من الأحلام التى يمكن أن تتشابه تماما مع حلم قصة «العجيلى» : ففى «شذرات الذهب» لابن العماد الحنبلى (١٠٨٩ / ١٦٧٩) ـ على سبيل المثال ـ نجد خبر «شمس الدين محمد» الذى رأى فيما يرى النائم أنه كان يقرأ سورة «نوح» . فسر هذا الحلم لأحد أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته تلك . وقد مات حقا بعد ذلك كما قالت نبوءته[٤٣] . وفيما يتعلق بقضية التأويل نفسها . فإن هذا الحلم يجرى على نفس النمط الذى عرضنا له فى قصة «العجيلى» . ففى الحالتين نجد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن . فيكون ذلك رمزا للتعبير عن موته العاجل .

ومن الحق أن نقرر أن أحلام قراءة القرآن ليست وحدها أحلام نبوءة الموت ، فشمس الدين أبو عبد الله رأى فى منامه أنه يموت فى شهر معين . فى مدينة معينة . وذلك قبل وفاته بعشرين سنة ، ولقد حدثت كما رآها حقا[٤٤] .

وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل «ببشيث بن إبراهيم» الذى كان فقيها . والذى رآه أحدهم فى نومه يقرأ قصيدة شعرية تفيد أنه فى العام الثامن والثمانين من عمره . ولم يتبق له من هذا العمر إلا القليل . وعندما حكى صاحب الحلم قصته على الفقيه أجابه بأنه قد بلغ فعلا عامه الثامن والثمانين ، وأن روحه إنما تكشف بهذا الحلم عن نبوءة وفاته[٤٥] .

ومن هنا يبدو أن حلم «محمد ويس» حلم تراثى من حيث صورته وتأويله ، بل نستطيع أن نقول إنه حلم تراثى من حيث طبيعة الموقف الذى يثيره . وسوف نرى فيما بعد مغزى هذه الصبغة التراثية فى قصص الأحلام ، بصفة عامة ، وإنما يهمنا الآن أن نشير إلى أن الحلم الثانى ـ أو لنقل صراحة الحلم المزعوم ـ هو فى ذاته حلم تراثى فى جوهره .

ومن الواضح أن طواف زين العابدين ـ أحد جدود «ناجى» ـ به ليلا ، لم يقدم للقارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق ، فإن القصة تحكى أنه أيقظه من نومه ، ولكن طبيعة زيارة هذا الطيف الخارقة للعادة تجعل منها حدثا شبيها بالحلم . ومع ذلك فليس مما يجدى فى هذا المقام أن نحقق القول فى طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حلما أو رؤيا تمت فى أثناء يقظة صاحبها ، وإنما يهمنا فى الحقيقة ظهور هذه الشخصية المهيبة المهيمنة ، وتحقق نبوءتها ، أو على الأقل ما يدعى لها من تحقق . ولقد عرضنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات القدسية ، فيما يتصل بقصة «الطيب صالح» . وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد توصى أحيانا بالقيام بأفعال معينة . وتنبثق قيمة الاستجابة لتحقيق هذه الأفعال من مكانة هذه الشخصيات المهيمنة ، التى تظهر عادة فى الأحلام بعد موتها ؛ فكما كانت فى حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم ، فهى كذلك بعد موتها .

وتلك ظاهرة شائعة فى تأويل كثير من الأحلام فى العصور الوسطى . من ذلك ما نجده فى خبر حلم «على بن أحمد الآمدى» الحنبلى الذى سرق منه ثياب من حرير ؛ فقد جاءه شيخه فى المنام وأنبأه باسم

من سرق الحرير ، وبين له أين وضعه . وقد استجاب «على» لنصيحة شيخه . وقام بفعل ما طلب منه ، معتقداً بأن هذا الشيخ صادق وثقة بعد مماته ، لأنه كان كذلك فى حياته ، فاسترد ما ضاع منه[٤٦] . والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الجليل المهيمن فى الأحلام كان شائعا إلى حد كبير فى العصر الإسلامى الوسيط بحيث أمكن استخدامها (فى الحلم المزعوم) بطريقة مضادة . بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسلطان روحى فى حلم من الأحلام يمكن استخدامه لتعزيز موقف شخصية من الشخصيات التاريخية . والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند الخصومة ، وهى تمثل مصدرا ممتازا للوصول إلى حقائق يمكن أن تضع حدا فاصلا لمشكلة تثير جدلا طويلا[٤٧] ؛ ولذلك فإنه ليس ثمة من وسيلة فى مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر .

ذلك أن حلم «ناجى» ، وما يرتبط به من فائدة مباشرة ، يتطابق تماما - مثله فى ذلك مثل حلم «محمد وبس» - مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية ، ولكن هناك وجها مهما للاختلاف ؛ فقصة حلم «ناجى» - كما نعلم - لا تمثل رؤيا حقيقية . وقد جعل مؤلف القصة الأمر واضحا لدى القارئ ، إذ بين أن الحلم كان مختلقا من أجل إغراء «وبس» باسترجاع ثقته فى نفسه ومواصلة الحياة . وبعبارة أخرى ، فإن هذا الحلم الذى هو تراثى من حيث صورته ومضمونه ، ثم طريقة استخدام المؤلف له فى القصة ، يقدمان هنا عن عمد فى إطار من فكرة التزييف التى نشأت فى ذهن معلم القرية . وهذه الطريقة الساخرة فى استخدام نمط تراثى من الأحلام تؤكدها الفكاهة التى يتمثلها القارئ ، وهو يدرك أن الفاكهة التى اعتقد «وبس» أنها من ثمار الجنة ليست فى الحقيقة إلا من ثمار دمشق . وهذا يتفق فى جوهر الأمر مع ما ذهب إليه «عبد السلام العجيلى» من فكرة القصة ، إذ يبدأ نصها بحكاية رؤيا تراثية تروى على أنها ذات أذى شديد لصاحبها ، وتدان بوصفها مزيفة . ولكى يفل الحديد بالحديد كان المعلم مضطرا إلى اختراع حلم مضاد ، هو من وجهة نظره - وعلى ذلك من وجهة نظر القارئ أيضا - لا يزيد زيفا عن الحلم الأول . وتأتى لفتة السخرية الأخيرة فى خاتمة القصة ، حيث نجد «ناجى» المعلم مضطرا إلى الصلاة خلف «**محمد سعيد**» فقيه القرية . وهذا يدل فى رأى المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث الثقافى سوف يقع فى شباكه ، كما يدل على أن كثيرا ممن يبدون كأنهم من غلاة المجددين المحدثين بين العرب لا يزالون قابلين لشد التراث وأسره .

إذا فهمنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث ؛ وهى بعنوانها الخاص تدل على أن النقد ينصرف إلى العنصر التراثى فى الأحلام فحسب . ولكن دوران قصة «**العجيلى**» حول عناصر تأويلية صرف ، تكشف ما خفى فى القصص الثلاث موضوع الدراسة ، وهو أن الحلم يمثل التراث فيها جميعا .

والحق أننا نستطيع أن نرى الأحلام كرمز على مستويات ثلاث : فى المستوى الأول يكون الحلم رمزا لصاحبه فحسب . وهو فى ذلك قد يحتاج إلى تأويل أو توضيح أو تحقيق . وفى المستوى الثانى يقوم الحلم بوظيفة قصصية هامة ؛ إما بتمثيل نقطة التقاء مع الشيخ - كما نجد فى زعبلاوى - وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التى تؤكد الطبيعة الخاصة لشخصية معينة على الخلاص ، كما نجد فى ود حامد وشجرة الدوم فى قصة «**الطيب صالح**» . ولكن الاستخدام الفنى لحكاية الأحلام فى القصص الثلاث - وخصوصا عندما يتم التأمل فيها مجتمعة - يسمح لنا بأن نرفع تحليلنا إلى مستوى ثالث من التجريد ، بحيث نقول فى إجمال إن قصص الأحلام ترمز إلى التراث . وهى تراثية من وجهتين :

أولا : لأن المواقف فيها تستدعى ظروفا وملابسات وشخصيات تراثية . وهذا واضح فى قصة «**دومة ود حامد**» ، حيث تمثل شجرة الدوم التراث[٤٨] . وفى قصة «**زعبلاوى**» قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحا ، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوفية قادرة على الإيحاء بذلك[٤٩] ، وخصوصا عندما نتذكر أن ما ارتبط بالحلم الذى تم فى الحانة بفعل السكر هو من أصداء روايات صوفية ترى أن السكر بالخمر أو المخدر مقترن بالانفلات من الواقع المحيط بالتجربة الصوفية[٥٠] . أما العناصر التراثية فى حلمى قصة «**رؤيا**» ، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر مما قدمنا .

ثانيا : هناك بعد ذلك معنى آخر يجوز لنا على أساسه أن نرى هذه القصص الثلاث ممثلة للتراث ، وهو معنى أدبى خاص . فى الحالات الثلاث التى عرضنا لها نجد الملابسات المحيطة بالأحلام ، ووصف ما تتضمن من الفكرة ، والطريقة التى يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصى الأكبر الذى توضع فيه ، بالتأويل ، أو التحقيق ، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية - كثيرا ما ينتهج الكاتب فى تقديمها الأساليب المستخدمة فى كتب التأويل القديمة . ومع أن الأحلام الثلاثة مقدمة فى إطار من الشكل الفنى للقصة القصيرة ، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها .

ومن الواضح أنه عندما يتم تضمين عنصر تراثى ، أو استخدامه بصورة من الصور فى عمل أدبى حديث ، فإن معناه يتحدد وفقا للملابسات والظروف المحيطة التى يقدم فى إطارها ؛ ولذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاوية جديدة تحددها هذه الملابسات والظروف . وهذا يعنى أن القارئ - سواء كان المؤلف على وعى بذلك أم لم يكن - حينما يستخدم وسائله المختلفة لتقييم هذه العناصر التراثية ، يعكس بالضرورة موقفه من التراث الذى تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث . وهذا واضح على الخصوص فى مثل هذه الحالة ؛ فحيث يبدو العنصر تراثيا بطبيعته يصير العنصر التراثى الأدبى نفسه رمزا للتراث .

إن المغزى الإيديولوجى للمعالجة الأدبية لهذه العناصر التراثية

القصصية واضح تمام الوضوح فى قصة «العجيلى» : التقديم الساخر للأحلام يعكس إدانة للتراث ، على الرغم من أنها إدانة يخفف منها احترام حانق لتأثيرها . موقف «دومة ود حامد» هو عكس ذلك تماما ؛ فالقصة تقدم فى خط واضح ذى إشارة دالة ، لا تسمح بإلقاء أى شك على حقيقتها ، بل هى فى باطن الأمر متعاطفة معها . وإنما تبدو روح السخرية فى لهجة المؤلف عندما يتناول أعمال السياسيين الذين قدموا من خارج القرية . إن الأحلام جزء من نظام تراثى (وهى تستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث) . وهذا النظام فى رأى المؤلف نظام حيوى وقادر على التعايش مع تغير تكنولوجى محدود ؛ ولذلك فإن المؤلف يصرح فى نهاية القصة بأن هناك مكانا لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجى معا[(٥١)] .

والموقف فى قصة «زعبلاوى» بلا شك هو أكثر المواقف الثلاثة مراوغة . فبينما نجد قصة «نجيب محفوظ» غير واضحة أو مباشرة الدلالة ، تحاول أن تجمع بين المستويين الإشارى والواقعى للحكاية ، فإنها تبدو وكأنها تؤدى إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا ينفصل عن طبيعة الحقيقة الإنسانية ، أو على الأقل جزء لا ينفصل عن واقع الإنسان الحديث . ومن الممكن أن يفهم ذلك على أساس من مقولة القلق الوجودى ؛ وبذلك يكون البطل الذى يبحث عن «زعبلاوى» إنما يبحث عن راحة روحية فى عالم يعوزه ذلك . ولا يحقق بطل القصة ذلك التوافق المنشود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم ؛ وهو اللحظة الوحيدة التى تم له فيها الاتصال بزعبلاوى . وهذا كله يدل على موقف إيجابى من التراث وحنين شديد إليه . ومع ذلك فإن قابلية تأويل هذا الحلم تأويلا تراثيا من جهة ، وتأويلا واقعيا حديثا من جهة أخرى ، يعكس غموضا معينا من جانب القصة نحو التراث . فبدلا من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية فى وضوح تام ، كما رأيناها فى «دومة ود حامد» ، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطيرة ، كما نجدها فى «الرؤيا» ، نجد «زعبلاوى» تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال ؛ بل إن الإنسان لا يدرى هل قرأ حلما تراثيا ، أو حلما حديثا ؛ ولذلك فقد كان من المناسب تماما لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة فى نهايتها ، وهو لا يزال يبحث عن «زعبلاوى» ، تماما كما بدأت .

فى إطار هذا التحليل يبدو المغزى العميق الذى يعبر عنه موقف مؤلفى هذه القصص حين لم يستخدموا راويا واسع المعرفة والاطلاع للتعبير عن حكاياتهم ، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكى بضمير المتكلم . وتظهر شخصية الراوى ، كما يبدو موقفه من التراث ، سارية فى أثناء القصة ، وهو فى «دومة ود حامد» متعاطف ، وفى «الرؤيا» معاد ، وفى «زعبلاوى» لا يزال يجرى البحث .

إن التشابه بين هذه الأحلام الثلاثة لا ينبع من حقيقة أنها جميعا معنية بقضية التراث فحسب ، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأحلام فى محور من الصحة والمرض ، وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدى أو روحى . ومن الواضح أن التأويلات الثلاثة فى قصة «الطيب صالح» يعد أحدها بالفرج بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة ، ويتنبأ الثانى بالمرض الذى يعقبه الشفاء ، فى حين نجد صاحبة الحلم الثالث تشفى من مرضها . وفى الأحوال الثلاثة يمثل الحلم — ومن هنا التراث أيضا — الصحة والخلاص . وفى «زعبلاوى» يصير الحلم هو فرصة الراحة مما يعانى منه البطل ، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال . وأخيرا فإن الحلم فى قصة «الرؤيا» هو مصدر الضعف والموت . وما يسوقه المؤلف كحلم معارض لمواجهة الموقف لا يدل على عنصر إيجابى فيه ؛ لأنه لا يقوم على تأويل حقيقى ، بل على تأويل مختلق .

وبهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معا ؛ فالتراث عند «الطيب صالح» هو مصدر الصحة والسعادة ، وعند «عبد السلام العجيلى» يجلب الهلاك ، أما عند «نجيب محفوظ» فليس التراث إلا دواء مؤقتا وغير محدد لهموم الإنسان الحديث .

• **هوامش**

(١) أنظر مثلا :

M. J. L. Young, «Abd al-Salam al 'Ujayli and his Maqamat», Middle Eastern Studies, XIV (1978) p. 206.

(٢) أنظر مثلا مقدمة محمود منزلاوى فى الكتاب الذى أصدره عن القصة القصيرة بعنوان : Arabic Writing Today: The Short Story القاهرة ، مركز الأبحاث الأمريكية فى مصر ١٩٦٨ ص ١٦ — ٢١ .

(٣) أنظر مثلا دراسة منى ميخائيل عن المرأة العربية بعنوان :

Images of the Arab Women: Fact and Fiction, (Washington, D. C.: Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضا : ص ٧٧ — ١١١

M. J. L. Young «The Short Stories of George Salim, Journal of Arabic Literature, VIII (1977).

(٤) راجع فى ذلك مثلا حديثا من تأليف هيلانا سوريال :

Hilana Sourial, L'Intemporel entre Marcel Proust et Naguib Mahfouz (Cairo, L'Organisation Egyptienne Générale du Livre, 1978).

(٥) للاطلاع على عدد من البحوث الرفيعة فى مشكلات التراث فى الأدب العربى الحديث يستطيع القارئ أن يراجع العدد الخاص من مجلة فصول : مشكلات التراث ، العدد الأول السنة الأولى عام ١٩٨٠ . وانظر أيضا :

Sabry Hàfez «Innovation in the Egyptian Short Story» in R. C. Ostle, ed. Studies in Modern Arabic Literature (Warminster: Aris and Phillips, 1975) p. 100.

(٦) أنظر :

Hilary Kilpatrick, «The Arabic Novel: A Single Tradition?» Journal of Arabic Literature, V (1974), p. 93.

(٧) الطيب صالح ، «دومة ود حامد» فى مجموعته القصصية «دومة ود حامد» بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٣ — ٥٢ .

(٨) نجيب محفوظ ، «زعبلاوى» ، فى مجموعته القصصية ، دنيا الله ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٥ — ١٥١ .

(٩) عبد السلام العجيلي . «الرؤيا» . في مجموعته القصصية . قناديل أشبيلية ، بيروت ، دار المشرق . بدون تاريخ . ص ١٠٧ ــ ١١٦ .

(١٠) Kilpatrick, «Arabic Novel», p. 99.

(١١) انظر بحث هيلاري كيلباترك :

Hilary Kilpatrick, «Tradition and Innovation in the Fiction of Ghossân Kanafâni,» Journal Of Arabic Literature, VII, (1976) p. 64.

(١٢) قارن في هذا

Fedwa Malti Douglas; «Dreams, the blind, and the semiotics of the biographical notice», Studia Islamica, LI (1980) pp. 137 - 162.

(١٣) أحمد الصباحي عوض الله . تفسير الأحلام . القاهرة . مكتبة مدبولي ١٩٧٧ .

(١٤) النابلسي . تعطير الأنام في تعبير المنام ، وابن سيرين في منتخب الكلام في تفسير الأحلام . القاهرة . عيسى البابي الحلبي . بدون تاريخ .

(١٥) Richard Critchfield, Shahhat : An Egyptian, (New York : Avon Books, 1978) pp. 48 - 49, 222 - 223.

(١٦) Vincent Crapanzano, Tuhami : Portrait of a Moroccan, (Chicago : University of Chicago Press,1980) pp. 17, 44, 67, 69, for example.

(١٧) Ian Stevenson, Cases of the Reincarnation Type, Volume III : Twelve Cases in Lebanon and Turkey, (Charlottesville, University Press of Virginia 1980), pp. 11 - 12, 194 - 195, 324 - 325 for example.

(١٨) Toufic Fahd, La Divination Arabe, (Leiden : E. J. Brill, 1966) pp. 269 - 273.

(١٩) أرتاميدورس الأفسوسي . كتاب تعبير الرؤيا ، نقله من اليونانية إلى العربية حنين بن إسحاق ، حققه توفيق فهد ، دمشق ، المعهد الفرنسي بدمشق ، ١٩٦٤ ، ص ١٠ .

(٢٠) Fahd, Divination

(٢١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ص ٣٩ .

(٢٢) على الرغم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب التنوخي «الفرج بعد الشدة» (ت ٣٨٤ / ٩٩٤) في تفسير ذلك ، فإن هذه المقولة ذات طابع ديني خاص ، تتجاوز فكرة تأويل الأحلام .

(٢٣) النابلسي . تعطير الأنام . الجزء الأول . ص ٢٥١ .

(٢٤) الطيب صالح . دومة ود حامد . ص ٣٩ ــ ٤٠

(٢٥) النابلسي . تعطير الأنام . الجزء الثاني . ص ٢٢٨

(٢٦) نفسه ص ٢٢٧

(٢٧) الطيب صالح . دومة ود حامد . ص ٤٥ .

(٢٨) أسامة بن منقذ . كتاب الاعتبار . تحقيق فيليب حتى . برنستون . ١٩٣٠ . ص ــ ١٧٧ ــ ١٧٨

(٢٩) الصفدي . نكت الهميان في نكت العميان . تحقيق أحمد زكي باشا القاهرة . مطبعة الجمالية . ١٩١١ . ص ٣١٢ . وهناك مثال آخر يشار فيه إلى شخصية الرسول . يمكن مراجعته في كتاب السخاوي . الضوء اللامع لأهل القرن التاسع . بيروت . دار مكتبة الحياة . بدون تاريخ . الجزء العاشر . ص . ٣٢٥ .

(٣٠) الصفدي . نكت الهميان . ص ١٦١ .

(٣١) البيهقي . المحاسن والمساوئ . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة . مكتبة نهضة مصر . ١٩٦١ . الجزء الأول . ص ٥١١ .

(٣٢) الصفدي . نكت الهميان . ص ١٥١ .

(٣٣) Benjamine Kilborne, Interpretation du rêve au Maroc (Paris), La Pensee Souvage, 1938), p. 25; Critchfield, Shahhat, p. 223.

(٣٤) نجيب محفوظ ، زعبلاوي ، ص ١٤٨ ــ ١٥٠

(٣٥) راجع نظرة نفسية عرقية لهذا الموضوع في كتاب

George Devereux, Reality and Dream : Psychotherapy of a Plains Indian (New York, International Universities Press, 1951), pp. 86 - 87.

(٣٦) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ٢٠٦

(٣٧) Kilborne, Interprétation, p. 299

(٣٨) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ٢٩٩

(٣٩) راجع أمثلة أخرى تمثل حالة الغموض الذي يقع بين الحقيقة والحلم في القصة السودانية في كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٥٤ ، ١١٢ ، ١١٦ .

(٤٠) قارن في هذا ما كتبه سوميخ Somekh حيث يذكر أن الميزة الأدبية لهذه القصة إنما ترجع في الغالب إلى أنها تظل قادرة على الإيحاء بتأويل إشاري وواقعي في وقت واحد . أنظر :

S. Somekh, «Zabalâwi Author, Theme and Technique» Journal of Arabic Literature, 1 (1970) pp. 24 - 35.

ومع ذلك فإنه يجب أن نلاحظ أن نجيب محفوظ في قصته «حنظل والعسكري» قد أورد قصة حلم شبيهة بما نجده في قصة زعبلاوي ، ولكنها لا تحتمل هذه الازدواجية في التأويل التي أشرنا إليها . أنظر نجيب محفوظ ، حنظل والعسكري . في مجموعته القصصية . دنيا الله ، ص ١٩٢ ــ ١٩٨ .

(٤١) العجيلي ، الرؤيا ، ص ١٠٨

(٤٢) النابلسي ، تعطير الأنام . الجزء الأول . ص ٢٨٨ .

(٤٣) ابن العماد الحنبلي ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، بيروت ، المكتب التجاري للطبع والنشر والتوزيع ، بدون تاريخ . الجزء السابع . ص ٢٥٨ .

(٤٤) ابن العماد ، شذرات الذهب . الجزء السابع ، ص ١٨٧

(٤٥) الصفدي ، نكت الهميان . ص ١٧٠

(٤٦) الصفدي ، نكت الهميان . ص ٢٠٦ . وانظر أيضا قصة الحلم الواردة في كتاب ابن عبد ربه . العقد الفريد . تحقيق أحمد أمين ، وإبراهيم الأبياري ، وعبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٩ . الجزء السادس . ص ١٦٣ .

(٤٧) أنظر :

Fedwa Malti - Douglas, «Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al - Khatib al - Baghdâdi» Studia Islamica XLVI (1977), pp. 125 - 129.

(٤٨) مما يلفت النظر أن أحمد نصر في دراسته عن المظاهر الشعبية للإسلام في أعمال الطيب صالح لا يكاد يذكر الأحلام . مع أنها جزء من التراث الشعبي الديني في القرية . وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف عن الحدث في القصة . أنظر :

Ahmad A. Nasr, «Popular Islam in al - Tayyib Salih, Journal of Arabic Literature, XI (1980), pp. 88 - 103.

(٤٩) أنظر :

Somekh, Za 'balaw : p. 26; Hamdi Sakkut, «Najib Mahfuz's Short Stories» in Ostle, Studies, p. 119.

(٥٠) أنظر مثلا :

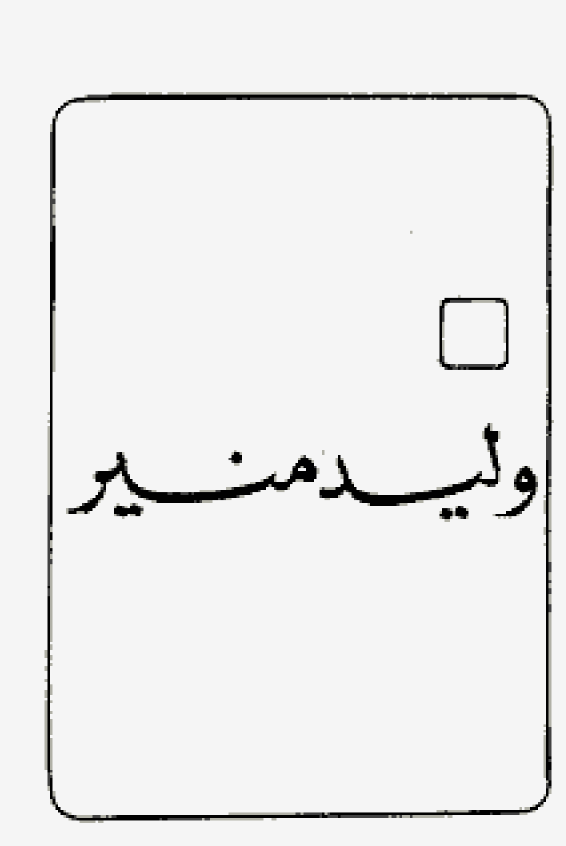
A. J. Arberry, Suffism; An Account of the Mystics of Islam (New York : Harper and Row, 1970), pp. 115 - 116.

(٥١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٥٢ .

حول توظيف العنصر الأسطورى



الرواية المصرية المعاصرة



وليد منير

« وفى لحظة معينة يظهر الزويلى ، يفرقع الحصى تحت أقدامه ، تلين له الحجارة ، وينكسر الشوك . »

(الزويل)

« .. ولكنه كان يبدل شكله من حال إلى حال ؛ مرة هو حيوان من ذوى الأربع بوجه أصفر باهت مستدير ، ومرة هو طائر كالرخ بنجوم صفراء ، ومرة ناعم كالحية الرقطاء ، أو نافث شباك كالعنكبوت .. ولم تكن النيران بقادرة على حرقه . »

(دوائر عدم الإمكان)

« .. وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر ، ما من واحد هنا إلا ورآه ، أو سمع وقع حوافر البغلة فى إيقاعها المنتظم الصارم . »

(التاجر والنقاش)

منذ أن لجأ الإنسان البدائى إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة ، أو بهدف «تأكيد طبيعة الفعل الإنسانى» ـ كما يقول العالم الأنثروبولوجى الكبير **ليفى شتراوس** ـ منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دوراً حاسماً فى تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع ، حيث تعد بانفتاحها الدائم على عالمه ، أمينة فى التقاط الأسرار التى تختفى تحت سطحه الظاهر ، ودؤوبة على توسيع أبعاده ومدارجه ، وتأصيل الوعى به .

والواقع والأسطورة عنصران لا ينفصمان عن حركة النمو الإبداعى عند الإنسان فى كل أشكاله (الشعر والرواية والقصة والمسرح) ، بل إنهما على العكس من ذلك يتداخلان ويمتزجان أحياناً فى نسيج واحد على أكثر من مستوى .

ومما هو جدير بالذكر أن وظيفة الأسطورة ـ عند يونج ـ تكمن فى اختلاف العنصر الأسطورى بشكل جوهرى عن العنصر التاريخى ؛ إذ يمثل الأول خروجاً من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بنيتها العميقة الدائمة فى الحياة والكائنات .[1]

والسؤال الذى يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو :

ـ كيف أمكن توظيف العنصر الأسطورى فى الرواية المصرية المعاصرة ؟ وما دلالة هذا التوظيف ؟ وهل أثرى هذا التكنيك من لغة الرواية أو أضاف أبعاداً جديدة إلى الواقع أسهمت من خلال تعديها لمنظوره الخارجى فى فض رموزه وطلاسمه ، وتوثيق روابط الإنسان مع عالمه الموضوعى ؟ !

وقد قمنا باختيار ثلاث روايات ، حاول كتابها توظيف العنصر الأسطورى بوسائل شتى ، وأساليب مختلفة ، واتخذنا منها مادة لهذه الدراسة التطبيقية . وقد صدرت الروايات الثلاث فى فترات زمنية متعاقبة تقريباً ، ومن الملاحظ أن أصحابها يمثلون تيارات مختلفة فى الرواية المصرية الحديثة ، ولكنهم على الرغم من هذا ينتمون إلى جيل واحد من كتاب القصة والرواية فى بلادنا . والروايات الثلاث على الترتيب هى :

١ ـ **الزويل** ، **لجمال الغيطانى** . منشورات وزارة الإعلام . الجمهورية العراقية ١٩٧٥ . سلسلة القصة والمسرحية (٣٧) .

٢ ـ **دوائر عدم الإمكان** ، **لمجيد طوبيا** . مختارات الجديد . ديسمبر ١٩٧٥ ، العدد الثالث عشر .

٣ ـ **التاجر والنقاش** ، **لمحمد البساطى** . عن دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ روايات الثقافة الجديدة ـ ٦ .

* * *

والتوظيف الأسطورى فى الرواية المعاصرة يتم على ثلاثة مستويات تتوحد فيما بينها لتفضى فى النهاية بالدلالة الأخيرة التى تضيف إلى رؤية الواقع بعداً إنسانياً وفنياً خاصاً ، يساعد ـ فى جوهره ـ على اجتلاء غموض الكون ، والحل بين طرفى الوجود ، المحسوس والمجرد ، واستقطاب ما يجمع بينهما فى رؤية واحدة .

والمستويات الثلاثة التى سوف نتناولها بعد قليل بالشرح والتحليل هى :

١ ـ **مستوى اللغة.**
٢ ـ **مستوى الشخصية.**
٣ ـ **مستوى الحدث.**

١ ـ التوظيف الأسطورى على مستوى اللغة :

يقول «**ميشيل فوكوه**» إن الأسطورة هى نوع من اللغة الشعرية . ويربط «تشيز» بين الشعر والأسطورة على أساس أن كليهما يشحن التجربة الإنسانية بنوع من الرهبة والغموض والدهشة ، حيث يتمثل فيهما نفس نوع البناء الرمزى ، ومن ثم يؤدى كلاهما وظيفة واحدة فى التطهير .[٢]

وقد استعانت الرواية المعاصرة بهذا العنصر الفنى الأثير ، فى تشكيل بنيتها ، وتحميل عناصرها الدالة بهذه الطاقة الإيحائية والسحرية الكامنة ، بوصفها طاقة خلاقة وقادرة على استقطاب الشعور ، وعلى تحريك مخزون المعانى الذى سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة خبراته الحاضرة بنظيرها فى الماضى .

إن «**فوكوه**» ينطلق فى بنيويته الأبستمولوجية من معادلة مهمة توحد بين البنية واللاشعور والرمز واللغة . والرمز ـ كما يقول «**إرنست كاسيرر**» ـ لا يعكس جانباً من جوانب الحقيقة ، بل يعكس الحقيقة ذاتها ، حيث تمتزج فيه الصورة والموضوع امتزاجاً كاملاً .

وتستعير لغة الأسطورة كثيرا من الخصائص التى يتميز بها الشعر والحلم (حيث يتم تجاوز العلاقات المنطقية إلى ماوراءها) . ومن أهم هذه الخصائص الحذف ، والاستبدال ، والتكثيف ، والتضمين ، والإشارة .... الخ .

يقول **جمال الغيطانى** فى الجزء الأول من روايته (**الزويل**) تحت عنوان : .. **الـ** .. **ب** .. **ح** .. **ر** .. :

«وصلنا بداية العالم ؛ عبرنا الصراط ؛ شربنا اللون الأزرق ؛ تلون به نخاعنا ؛ صحنا ؛ زعقنا ؛ رمينا أمتعتنا فوق الرمال ؛ احتضن بعضنا بعضاً ..

قلت عندى الدهان السحرى الذى قرأت عنه فى ألف ليلة ؛ ندهن أقدامنا ؛ يصبح العالم كله قطعة يابسة ؛ لا يبلعنا الماء ؛ نمشى فى اتجاه الشمس ؛ .. ضحك فتحى ؛ عيناه تبرقان ببحر أزرق عميق الزرقة واسمه الأحمر ، قلت : ربما أضاء فى الليل بنور أحمر ، شقت يده الهواء الطرى ، فراغ إبريل العذب ؛ الماء المثلج فى قلب أغسطس . توقفت فجأة ؛ تصلب جسمى ، فمى مزموم ؛ .. فتحى .. البحر من أمامنا والجبل من ورائنا .. هيه .. هيه .. إلى الأمام ...

عذوبة الحياة ؛ بحر يفيض رقة كأنثى ؛ العمق ؛ أى لون أزرق ! خلفنا تعلو الصخور ، يثقل كل منها الآخر .» .

وفى الفصل التاسع من رواية (**دوائر عدم الإمكان**) يكتب مجيد طوبيا :

«مضيت فى طريق ، أبكى رفيق ؛ السكة موحشة والبرد فيه الضرر .. الفأر الأبيض يقرض نصف يومى والفأر الأسود يقرض نصفه الآخر .. والغول فى نهاية السكة مفتوح الفم : ينتظر توقف القلب ، ولا أجد أمنية هذا القلب ، ولا أفهم ما يدور ، فصرت كالسمك الصغير فى البحر الكبير ما أنا راسى ، وضاقت حالى فصارت مراقد النمل أوسع من مناماتى ، وصارت مقاطع النيل أضيق من جروحاتى» .

والرموز هنا على اختلاف نوعيتها (الرموز اللونية والبصرية : الأزرق ، الأحمر ، الأبيض ، الأسود) أو الرموز الحسية والحركية (البحر ، الفأر ، الغول المفتوح الفم) لا ترمى بطبيعتها السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائى فحسب بل تسعى كما يقول ـ فيكو ـ إلى الالتحام بالعالم الخارجى من خلال العجز عن إدراكه إدراكاً موضوعياً ، أو استيعابه استيعاباً شاملاً على نحو فلسفى أو علمى دقيق . ومن ثم فالاستعمال اللغوى يبدأ انطلاقاً من الرموز ليتطور فيما بعد على مستوى بلاغى أكثر تعقيداً ، حيث ينحو منحى الاستعارة والمجاز ؛ ويتدرج ـ من ثم ـ على مستوى الدلالة من أحادية المعنى إلى ثنائيته أو تعدده .[٣]

ولا يتيسر تحديد هذا العالم المتشعب بأبعاده ورموزه المتشابكة ، والكشف عن نظام الدلالة فيه ، إلا بكشف ضروب متعددة من «**التقابلات**» و «**التوافقات**» و «**التوازيات**» فى حقل اللغة .

يقول إسماعيل مجتراً ذكرياته عن حبيبته (منتهى) فى رواية «**الزويل**» : «حتى لو اعتليت البراق فلن نلتق ، لو ربطت روحى إلى

ساق الرخ لن أنفذ إليها » .

وحين يثور فى نفسه فجأة هذا التساؤل العجيب :

« ما الذى يجرى لو بردت الشمس ، انطفأت ، همد القرص المغلى ؟ ! » .

يجيب فى ولهٍ حنون :

« ينقذنا حبيبى البراق ، يطير بنا ، يعبر الآفاق ، نطرق باب السماء الثالثة ، الرابعة . » .

وعن طريق المقابلة بين وظيفة « البراق » فى السياق الأول ، حيث ينبع عجز المحب عن التواصل مع المحبوب من حقيقة إدراكه لوضعه الجديد فى واقع غريب لم يألفه من قبل ، ووظيفة « البراق » فى السياق الأخير ، حيث يتمثل الخلاص فى مجاوزة العالم الأرضى إلى العالم العلوى بماله من سحر وشفافية تعكسها الطبيعة المقدسة لتلك الرحلة . تتضح لنا الدلالات الخفية التى تفضى إليها عملية استدعاء الكاتب لحادث « الإسراء والمعراج » فى محاولة لتجسيد العلاقة بين واقعين مختلفين ، يسعيان من خلال التفاعل والامتزاج إلى إيجاد واقع أكثر تجانساً وانسجاماً .

إن الكاتب يعمد عن طريق (التوازى) إلى وضع عالم « **الزويل** » بكل توافقاته وتناقضاته المدهشة ، فى مقابل عالم « الحضر » بكل توافقاته وتناقضاته كذلك ، بل إنه يعمد إلى تصوير ما فى العالم الواحد من مفاهيم وتصورات متنافرة أو متآلفة ، فيرسم شخصية « إسماعيل » بما تنطوى عليه من مثالية وصدق وبراءة . ليقيم بينها وبين شخصية « فتحى » علاقة تفاعل وتكامل واندماج ، بما ترمز إليه هذه الأخيرة من نضج وواقعية وخبرة بالحياة والناس .

و « إسماعيل » بهذا التكوين المزاجى والنفسى يقف عاجزاً أمام تحولات الواقع . لقد قذف به بالرغم منه فى تجربة جديدة وغريبة ، وهو يحاول تحت وطأة الشعور بالوحدة والحزن والقلق أن يخرج من الفخ المنصوب . إن هدير البحر ، وصفرة الرمال الموحشة ، وبرودة الليل الغامض .. الخ ، كل هذا يخلق لديه إيحاء بأنه يعيش لحظة البداية الأولى :

« وصلنا بداية العالم ، عبرنا الصراط » .

« هل نقف عند حافة الدنيا ؟ هل نعبر الصراط ؟ كم قطعنا ؟ تقاس المسافة بآلاف الأعوام » .

وهو يبحث عما يختصر هذه المسافة بينه وبين الحبيبة ، بين بداية العالم حيث (برودة الشمس وانطفاء ضياء القرص المشع) وبين « منتهاه » ، حيث العالم الذى يمنحه الدفء والضياء والأمل ، متمثلاً فى محبوبته « منتهى » :

« عيناها تطلان على من مكان خفى هنا ، تدركا نى ، تعرفان ما أفكر فيه ، لكن أين هى ؟

.. ..

أى بعد ، أى عمق سحيق !

.. ..

آه لو أسافر عبر الزمان ، أقطع الأيام والسنين ! » .

وكما كانت رحلة « **الإسراء والمعراج** » تثبيتاً لقلب النبى عليه السلام إزاء المصاعب والمحن التى تعرض لها ، بعد أن فقد سنديه فى الحياة متمثلين فى زوجته خديجة بنت خويلد ، وعمه أبى طالب بن عبد المطلب ، كانت رحلة إسماعيل مع « منتهى » إلى آفاق السماء ـ كما صورت له أحلام يقظته ـ نوعاً من التعويض عن آلام الواقع ، وغصة الفراق ، وقسوة الوحدة ، وتراكم الهواجس والظنون .

وعند ضياع « فتحى » ، وتضاؤل الأمل فى العودة إلى « منتهى » ، يربط « إسماعيل » بينه وبين « الحسين » « سيد الشهداء » من جهة ، وبينه وبين « أوزوريس » من جهة ثانية ، وبينه وبين « حمزة بن عبد المطلب » من جهة ثالثة ، وبينه وبين النبى « محمد » عليه السلام من جهة رابعة ، ويوجد بين هذه الشخصيات جميعاً وبين شخصية « منتهى » ، ويصبح « إسماعيل ـ منتهى ـ الحسين ـ أوزوريس ـ حمزة ـ محمد » وحيداً فى مواجهة العالم ، وقد تخلى عن كل شىء ، وتخلى عنه كل شىء .

« المسافر على حافة الفناء يلمح الماء فى أقصى الصحراء . وهم ، كيف يمشى العالم ؟ ؟

النخاع فى مجرى عظامى مر ، هجرنى الطائر المجنح ، مات الرخ ...

يجز رأسى فى كربلاء ، يسفك دمى تشربه الصحراء ، يعلق رأسى فوق البيارق ، تنثر أطرافى فى أركان الأرض ، ليس لى من يجمعها ، أزعق فى وجه الخلق ، هند بنت عتبة تترصد حمزة بن عبد المطلب ، تأكل كبدى ، رموك يا حبيبى ، يا حاضرى ، يا منتهاى ، تحت أسوار الطائف بالحجارة ، عذبت فى الهجير ، آه .. يشج رأسى ، يدمى الشوك قدمى ، تأكل حرارة الصخر قلبى ، أصرخ فيسكت العالم ، ينهد العالم .. » .

إنه يمزج هنا بين مختلف الجوانب البطولية لكل تلك الشخصيات لكى يصبح فى وسعه أن يخلق البعد الأسطورى المنشود للشخصية الأساسية « إسماعيل / منتهى » فى توحدها الفريد .

وهو ينجح فى ذلك إذ يتجاوز ـ عن طريق استخلاص الإمكانيات القصوى للغة بوصفها أداة تشكيل تعمل فى خدمة التوصيل الدلالى ـ كثيراً من التفاصيل والروابط والأسباب ، ويعلو على عنصرى الزمان والمكان فى سبيل خلق نموذجه الذى يمكن أن يوصف بأنه على درجة كبيرة من الإحكام .

* * *

وتلعب اللغة فى « **دوائر عدم الإمكان** » دوراً كبيراً فى نسج شبكة العلاقات الطبيعية والإنسانية على أكثر من مستوى ،

حيث تضفى نوعا من الغموض والرهبة على العناصر الكونية من جانب ، وتسعى إلى خلق علاقة خفية ووثيقة بين هذه العناصر و « **العامل الدلالى** » فى الرواية ، متمثلاً فى « عواد » ، من جانب آخر ، وذلك من خلال إسقاط الصفات الإنسانية عليها فى أكثر من موضع :

« قبلة لباطن القدم اليمنى ، ثم قبلة لباطن القدم اليسرى ، ثم لم يتمالك السلم ، فنطق وهلل ، سمعته ـ وأقسم على هذا ـ يرتل لست الحسن والجمال » .

« داست على السطح ، فزغرد السطح ونطق الجماد .
وانتعشت كل الأشياء : الشجر ، الطوب ، الورد ، التراب ، الزرع ، الضفادع ، النخيل ، القطط ، النجوم ، الهواء .
.. ..
ومن جميع الأشجار طارت أطيار فى غير مواعيدها وجاءت وحطت فوق السطح ، وزحفت زواحف وحضرت مبهورة تطل عند السور ، وامتلأ المكان بصغار الحيوان ، وتآلفت القطط والفئران » .

ويجاوز التشخيص الحى للطبيعة هنا المستوى الدلالى السطحى إلى نوع من ثنائية الرؤية لعناصرها ؛ فهى توصف كما هى فى الواقع الموضوعى لتكتسب عقب هذا مباشرة بعداً جديداً يتعدى المنظور الخارجى ويتصل بمعناها فى لوحة الوجود كرمز كونى له أسراره وسحره ودلالاته .(٤)

ويعد « القمر » فى « **دوائر عدم الإمكان** » أهم العناصر الكونية الدالة التى يسعى القاص إلى الإفادة من طاقتها الإيحائية والرمزية والأسطورية فى تشكيل رؤيته ، حيث يتدرج فى وظيفته الدلالية من المستوى المادى البحت إلى المستوى الرمزى ، أو الإشارى إلى المستوى الميثولوجى العام :

« من مكانه البعيد فى آخر الدنيا خرج القمر ، ليس كالقمر فى سائر البلاد ، وليس كالقمر فى باقى الأيام .. » .

« نظرت إلى السماء فباغتنى القرص يبتسم شامتاً .. عدوى البشع المستدير الوجه يكيدنى .. دائماً يضحك ويقهقه ويغيظنى من فوق .. تحفزت وأنا أفهم كل شىء : يتحدانى القرص ويطلب نزالى ، ومنازلته .. تراجعت فهبط من حالق ؛ دخلت ضحكته أذنى ، غليظة مغيظة . تقلصت أمعائى ، وشعرت فى قلبى بوخزة عنيفة ، وكان ينقض فبحثت عن طوبة وصرخت فيه : يا ابن الكلب ، يا ابن الكلب ! » .

« كانت « هنومة » تبكى طوال الليل فسمعها القرص ونظر فوجدها أجمل من كل النساء ، فطمع فيها وحرض الداية أن تغويها فأفهمت البنية أن القمر بيده مفتاح الخلفة ، وصدقت هنومة المسكينة ، وربطت الداية بينها وبين القرص موعداً ؛ ولما حاولت أنا منعها من صعود السطح أصرت » .

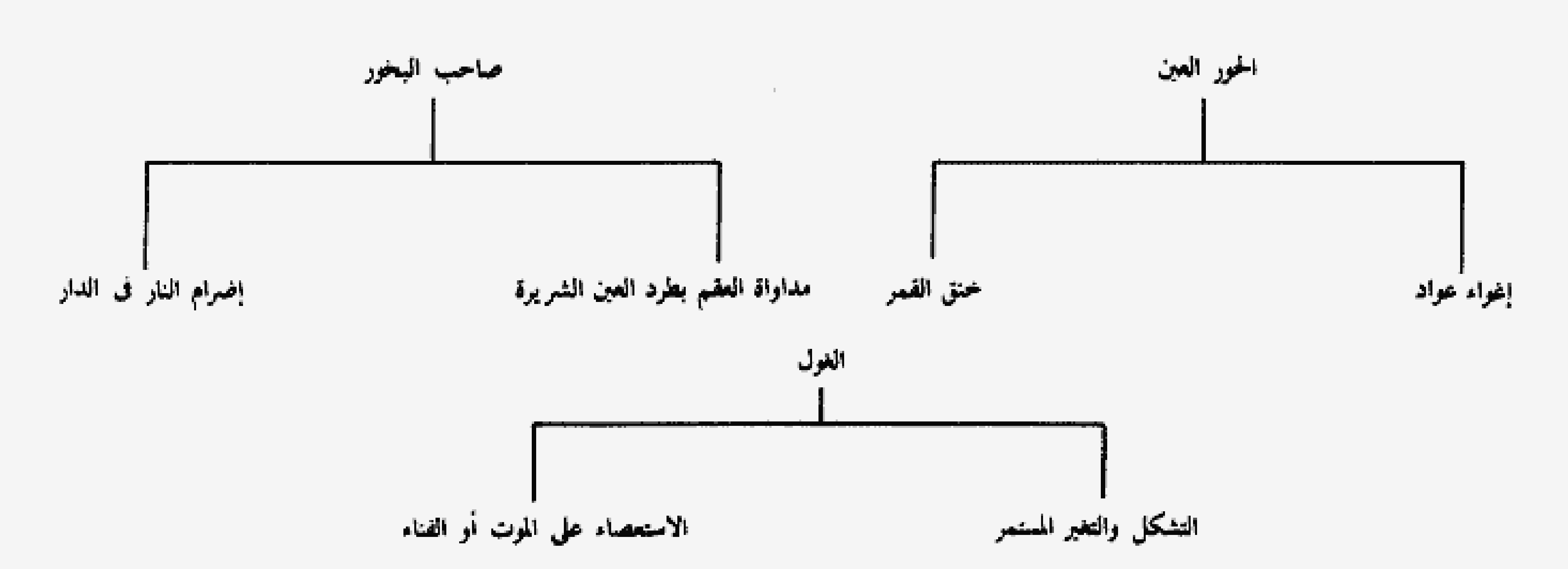
وبما أن فهم معنى أى عنصر من عناصر النص يستلزم فى العادة تحويل هذا العنصر إلى سياقات مختلفة ، فإن بوسعنا أن نرصد للقمر فى هذه الرواية دلالتين مختلفتين هما :

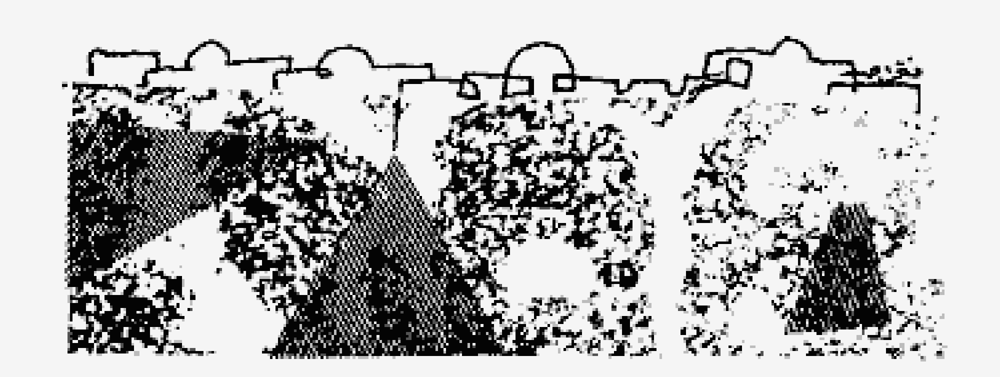
الجنون : الرغبة

وثمة ما يؤكد حلقة الوصل السببية بين القمر والجنون من جهة ، وبين القمر والرغبة من جهة أخرى ، فى الأسطورة الإغريقية القديمة ، حيث تصادف أن وقعت « سيلينى » (ربة القمر عند الإغريق ، وهى ترمز فى نفس الوقت إلى العاطفة الملتاثة إذا ما أصمت أذنيها عن نداء العقل ، أو تباريح البعاد حين لا ينفع معها تعاطى السلوى) فى حب إنسى يدعى « أنديميون » ، فتسللت من مخدعها على قمة جبل الأولمب إلى كوخه المتواضع ، وطبعت على شفتيه قبلة فيها من السحر والتوهج ما أفقده صواب عقله ، فغط فى سبات عميق . ويقال إنه دعا كبير الآلهة « زيوس » أن يبقيه نائماً هكذا إلى الأبد ، على أمل أن يحظى بوصال معبودته الليلية فى أحلامه فى أثناء النهار أيضاً .(٥)

ويمكن عن طريق الاستمرار فى الكشف عن ضروب (**التقابل**) و(**التبادل**) و(**التوازى**) فى حقل اللغة أن نحصر الأدوار التى تلعبها بعض العناصر الأخرى فى زوجين أو أكثر من العلاقات . وعلى سبيل المثال فإنه يمكن استخلاص دلالات العناصر الثلاثة التالية :

الحور العين ـ صاحب البخور ـ الغول [وهو يرمز هنا إلى تصاريف القدر] على هذا النحو :





إن تشكيل الخيال الأسطورى للغة لابد أن يحمل فى ثناياه تلك النزعة البدائية إلى الغموض والسحر، وهو يصيبنا بالدهشة كما يقول «يونج» لأنه يلج بنا أحياناً تلك المناطق المظلمة فى العقل، التى نشعر إزاءها بالرهبة والخوف.

٢ - التوظيف الأسطورى على مستوى الشخصية :

تحت عنوان «لمحة من عقائد الزويل» يكتب **جمال الغيطانى** :

«الشيخ الملثم ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير؛ فروحه تنتقل عبر الأزمان فى أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يجئ يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير الذى اختفى من حول بعيد لا يعرف مقداره بالضبط. لكنه لا يقل أبداً عن مائة ألف ألف طبقة. كان زويل الكبير قد ضاق بما يجرى فى العالم، وكادت روحه النقية الطاهرة كالندى تختنق فى آثامه وشروره؛ تغرق فى بحار ظلامه؛ تتوه فى سراديبه. ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة وآلام مخيفة؛ عانى منها أجيالاً طوالاً، وتوارى فى الغمام، غمامة بعينها، (ولهذا ينحنى الزويلى ويقبل الأرض لو رأى الغمام فى السماء، ويطرق خاشعا لو سمع الرعد ورأى البرق؛ فالرعد صوته، والبرق سوطه، وقد يتعالى بكاؤه إذا يهطل المطر الرفيع الغزير، فما هو إلا دموع زويل الكبير الذى يبكى لأن الأشياء كما هى لم تتغير منذ أن ارتفع)».

وتجمع شخصية «زويل الكبير» هنا، وهى شخصية أسطورية فى المقام الأول، بين نموذج المسيح عليه السلام، بما ترمز إليه هذه الشخصية من الفداء والتضحية. «ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة، وآلام مخيفة عانى منها أجيالاً طوالاً»، وبين نموذج المهدى المنتظر، بما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره فى آخر الزمان، وسحق آخر ماتبقى من جور وإثم فى هذا العالم. «يتولى زويل الكبير القيادة بنفسه، فيذكره الأعزاء، وبصيته يزعقون؛ أما الأذلاء فيذكرون اسمه بشفاههم، يهمسون، حتى الجبال قيل إنها ترتعش يومئذ من شدة الهول، وترتجف ذرات الرمل، هنا ينبسط سلطانهم على العالم».

ويرتبط هذا الطابع الأسطورى للشخصية بمفهوم النموذج الأعلى Archetype الكامن فى اللاشعور الجماعى عند «كارل يونج»، حيث يتميز بصفة التجريد وصفة التعاقب أو التكرار. وشخصية الإمام العادل الذى يقترن ظهوره فى آخر الزمان بعودة العالم إلى روح النقاء والخير واندحار الآثام والشرور تمثل فكرة لها أصولها العميقة فى كثير من العقائد ولا سيما العقيدة الإسلامية، وتكتسب هذه الفكرة عند طائفة الشيعة نوعاً من التوكيد والرسوخ بصفة خاصة.

وتلعب فكرة «الحلول» بمفهومها الصوفى دورا مساعدا فى تنمية هذا البعد الأسطورى واستمراريته. «الشيخ الملثم ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير، فروحه تنتقل عبر الأزمان فى أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يجئ يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير».

لقد أشار «**فيكو**» فى معرض حديثه عن العلاقة بين الدين والأسطورة إلى محاولة البدائيين تفسير البروق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف»، حيث كان تصور الإنسان البدائى قائماً على أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات، وأن الظواهر الطبيعية هى لغة الإله الخاصة، وقد اكتسب هذا الإله صفتى الأحسن أو الأقوى والأعظم لكبر جسده المتمثل فى السماء. وقد لقب بالمخلص عندما خلص الإنسانية من الهلاك بالبرق.(٦)

«ولهذا ينحنى الزويلى ويقبل الأرض لو رأى الغمام فى السماء، ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته والبرق سوطه، وقد يتعالى بكاؤه إذا يهطل المطر الرفيع الغزير فما هو إلا دموع زويل الكبير الذى يبكى لأن الأشياء كما هى لم تتغير منذ أن ارتفع».

وإذ تعد شخصية «الشيخ الملثم» انعكاساً لشخصية «زويل الكبير» وامتداداً لها فى العالم الأرضى، فإنها تكتسب تبعاً لذلك بعداً أسطورياً يشى بتميزها الظاهر عن بقية الشخصيات الزويلية الأخرى، على اختلاف أقدارها ومواقعها فى عالم الزويل.

يقول «زيفر» لإسماعيل ذات ليلة :

«سمعت حكاية قديمة تروى عن شاب زويلى عاش منذ أربع طبقات، أعلن عن رغبة كهذه، جهر بها فى ليالى القمر، حذره الشيخ صهيج، فأصر. عندئذ جاء شيوخ العشائر كلهم؛ أدار الشيخ صهيج ظهره للجميع، بحيث يصبح وجهه للشاب، ورأى الجالسون طرف اللثام يزاح فقط، يقال إن جسم الشاب تصلب فى الهواء، وثبتت عيناه على الشيخ صهيج، أقول ثبت مكانه. وعندما أدار وجهه كان اللثام قد عاد كما هو. دفعوا جسم الشاب المتصلب؛ وجدوه ميتاً؛ زعق الزويل؛ هللوا؛ ومنذ اللحظة لم يقدر واحد على التفكير فى رؤية وجهه».

وربما استدعت هذه القصة إلى الذاكرة قصة موسى عليه السلام كما ورد ذكرها فى القرآن الكريم :

«ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه، قال رب أرنى أنظر إليك قال لن ترانى، ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف ترانى. فلما تجلى ربه للجبل جعله دكاً وخر موسى صعقا؛ فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين».

(الآية ١٤٣، سورة الأعراف)

وتنطوى شخصية «الزناتى» فى رواية «**التاجر والنقاش**» على بعد أسطورى من نوع آخر. فعلى الرغم من أن «الزناتى» كان رجلاً من

سواد الناس ، لا يتميز عنهم بشىء سوى ضآلة حجمه ، وجفاف عوده ، وسيره مندفعاً بكتفيه إلى أمام ، إلا أنه «كان يرى بعينيه الحولاوين ما لايرونه» .

«كان يصنع أقفاص الجريد والمقاطف ، ويفتل حبال الليف ، ويرصها أمام كوخه ، حتى يأتى يوم السوق . وكان كوخه ملتصقاً بالجبل ، تظلله قشرة صخرية ، وبجواره تجويف كالمغارة ، صنع له باب من الجريد ، كان يحفظ به أدواته ، وفى الليل يربط داخله عنزته السوداء الضامرة» .

ولكن «الزناتى» ــ على فقره وبساطته وهوان حاله ــ كان يملك نوعاً غريباً من القوى الفطرية ؛ لقد كان قادراً فى جميع الأوقات على اكتناه أحوال الطبيعة ، ورصد تحولاتها ، وكان يملك حدساً خفياً يمكنه من الرؤية المسبقة ، وقبل هذا كله فقد كان الوحيد الذى يستطيع أن يروض له الجبل ، هذا الكائن الأسطورى الشامخ الذى يحتوى فى طياته على كثير من الأسرار والأمور الغريبة ، والذى يمتد هائلاً ليحجب الصحراء وراءه ، حيث درج البدو ــ فيما يزعمون ــ على الإتيان منها مع بداية الليل ، والصعود إلى الجبل حين تكون لديهم نية الإغارة على البلدة .

وكانت هناك عادة ، إذا أراد أحد من الأهالى أن يصعد الجبل أن يقف على بعد قليل من الكوخ ، وينادى الزناتى ، ويخبره أنه سوف يصعد .

«وأحياناً كان يقول لهؤلاء الذين يريدون أن يصعدوا :

ــ ليس الآن .. الجبل غاضب .

وينظرون إلى الجبل ويرونه هادئاً ، والرمال ساكنة ، وأحياناً يكون بينهم من لا ينصت لما يقول .

كانوا يقولون : آه .. واخد على خاطره . عشنا وشفنا .

ويصعدون الجبل .

وعندما يصلون إلى الفسحة كانوا يحسون بالهواء وقد أخذ يشتد قليلاً .. ثم تهب زوبعات خفيفة محملة بالرمال الناعمة . كانوا يرونها تزحف متباطئة فوق الجبل .. وقد تقوست وعكست ظلاً رقيقاً راح ينتقل معها ، ثم فجأة يحسون بها تضرب وجوههم وتملأ عيونهم بالرمال .

وتشتد الريح ، ويسمعون صوت الأحجار الصغيرة تتدحرج فوق الجبل ، ويتركون مقاطفهم ويهرولون هابطين .

ولم يروه يوماً يبتسم شامتاً كما كانوا يتوقعون .

كانوا يقولون .. إنه ما من أحد ينام آمناً تحت الجبل غيره .. كانت الصخور تتدحرج فى أى وقت بالنهار أو الليل . غير أنهم لم يروا يوماً حجراً يقع على كوخه . وكان العجائز ينصحون دائماً أن يستأذنوا الرجل قبل أن يصعدوا حتى يعطيهم الأمان» .

كان «الزناتى» بشخصيته البسيطة الفريدة يمثل نسقاً متكاملاً من القيم والمعانى ، وربما كان لابد أن يختفى فى النهاية لكى يتحول إلى نموذج أو رمز . وكان من اليسير أن تشعر للوهلة الأولى بتلك المسافة النسبية التى تنأى به عن مجتمع البلدة بعلاقاته النفعية الهشة ، وصراعاته الساذجة ، لتدنو به من الطبيعة بصدقها وعمقها وجلاء معدنها .

واحتفظت له هذه المسافة الفاصلة من جهة ، وهذه العلاقة الحنون بينه وبين الطبيعة من جهة أخرى ، بثبات قلبه ، ونفاذ بصيرته ، وصواب أحكامه . فبينما كان الأهالى يتجمعون فى الساحة ليلة بعد أخرى ، ويشرعون فى الثرثرة عن غارات «البدو» المزعومة ، كان يقبع فى كوخه ، أو يتمدد وحيداً فى الخارج لكى يتأمل الجبل فى صمت . وبينما كان الحجاج يذهبون ويعودون وقد صاروا رجالاً آخرين ، أكثر وقاراً وهدوءاً ، وأكثر تعاليا أيضا ، «وهم يعرفون ــ من المرات السابقة ــ أنه حقيقة (أى الحاج) مجرد أيام ويعود كما كان .. غير أنه لن يكون أبداً كما كان قبل السفر . سيظل هناك دائماً ذلك الشىء الذى لا يفهمونه ، والذى يبعده عنهم قليلاً . كان الزناتى ــ على ما يبدو ــ يحج فى صمت وحب غريب إلى الصخرتين المتعانقتين المضيئتين على قمة الجبل ، ثم يعود كما كان بسيطاً وصادقاً وصموتاً . عندما كانوا يحدثونه عن الصخرتين كان وجهه الضامر يتجهم فجأة ، وتضيق عيناه الحولاوان ، ويظل صامتاً ، ويتغامزون :

ــ إيه .. يخشى أن يغضبهما .

وفوق القمة كان يغيب عن أعينهم . ويقولون إنه فى ذلك الوقت يذهب إلى الصخرتين ويقطع الحشائش والأشواك التى تكون قد استطالت حولهما فى غيابه ، ويغسل جسديهما من الغبار . وكانوا يرون رذاذ الماء المتطاير يتألق حول طرفى الصخرتين . ثم كان يستلقى ورأسه بينهما .

وذات ليلة قال لامرأته : سأحكى لك سراً .. زرعت كافورة هناك .. رأيتها فى المرة الأخيرة .. طولها شبران .. سيأتى يوم وترينها من هناك» .

* * *

إن وجود هذه الرابطة الفريدة بين «الزناتى» والجبل بما أضفى عليها «الزناتى» نفسه من صبغة شبه دينية أو مقدسة ، ربما استدعت إلى الذاكرة صورة «الطوطم» عند الإنسان البدائى ، حيث كانت الريح والنار والصخور والنجوم والحيوانات تمثل صنوفاً لا حصر لها من «الطواطم» . ومن المعروف أن جميع هذه «الطواطم» أو بعضها ــ بحسب عقائد الشعوب والأمم ــ قد كان مناط قداسة وتعظيم فى المراحل الأولى نسبياً فى الفكر الإنسانى ، حيث ارتبط الدين بالأسطورة برباط وثيق .

* * *

٣ ــ التوظيف الأسطورى على مستوى الحدث :

تؤكد «**سوزان لانجر**» أن الأسطورة فى حد ذاتها ليست أدباً ، ولكنها تمثل بالرغم من هذا المادة الخام الطبيعية التى يشكل منها الأدب عالمه الخاص المتفرد . والفنان الناجح بحق هو الفنان القادر على نبش الأسطورة الكامنة فى ضمير الجماعة . وهو بهذا ينبش ــ كما يقول جبرا جبرا ــ عاطفة أو حساً عنيفاً خفياً فينا ، ويجعلنا نستجيب لقصته على

أكثر من مستوى واحد ، لأننا نشعر بأن لقصته علاقة بحياتنا ظاهرا وضمنا معا .[٧]

والعالم الأسطورى عالم مستقل ، يحتوى فى نفسه على شرحه وتبريره . والقاعدة الوحيدة التى تعتمد عليها بنية هذا العالم هى أن كل شىء ممكن ، ولا غرابة فى حدوث أى شىء ؛ فكما أن السماء تمطر زهوراً صفراء عندما يموت الكولونيل «بوين ديا» فى **(مائة عام من الوحدة) لجارثيا ماركيز** ؛ فإن الأشجار والنباتات ترسل دمعاً ناطقاً فى **(زويل) جمال الغيطانى** ، ويخرج من الماء الأعظم جند زويلى الشجن ، منهم يقطر الماء الأعظم ، القطرة الواحدة دمعة زمنية ، تلخص الحقيقة ، تحكى ما جرى ، تقص الآتى ، تبصر بأمل وشيك الوقوع . وبنفس المنطق يموت الزويلى ، لا ليفنى إلى الأبد ، بل لينتقل من حال إلى حال ، فيصبح جندياً زويلياً مباركا ، من الذين سيرجعون مع الإله الكبير عند نزوله المنتظر . ولا يغيب الجند المقدسون عن أنظار أحبابهم ، إنما يظهرون فى الليل ، يرقبون الكون ، ويرون على هيئة النجوم . ويتوفر لدى الحرباب الثانى «تراج الساكانانى» علم بمواقع هذه النجوم فى السماء فيناجيها وتناجيه ، بعد إدراكه خفايا رموز مجهولة يخاطبهم بها .

وإذا صح أن نعرف منطق الأسطورة كما عرف «**فيكو**» منطق الشعر على أنه مجموعة العلاقات المتبادلة التى تحكم المعنى فإن نواة الدلالة تكمن فى نقطة التقاء حزمة العلاقات الدالة فى مجال التأليف أو السياق

إن الواقع الحقيقى ــ كما يقول «ليفى شتراوس» ــ ليس هو الواقع الظاهرى على الإطلاق ؛ فطبيعة الحقيقة تظهر بكل شفافية فى صميم الجهد الذى بمقتضاه تهرب الحقيقة منا وتتدعنا .[٨]

إن توازى عالم **(الزويل)** وعالم **(الحضر)** فى رواية **جمال الغيطانى** يشير على مستوى «الدلالة» إلى توازٍ من نوع آخر هو التوازى بين عالم **(الأسطورة)** وعالم **(الواقع)** ، حيث يصبح التعارض المتصور بين هذين العالمين مجرد وهم لا أساس له من الصحة ؛ لأننا هنا لسنا بإزاء مرحلتين متعاقبتين من مراحل الإنسان ، بل نحن بإزاء نسقين مختلفين من أنساق الإدراك ، أو نمطين مختلفين من أنماط المعرفة .

ووفقاً لهذا التصور البنائى القائم على مفهوم النسق أو النظام ، لا يصبح من الغريب أن نتقبل حدوث أمور بعينها قد لا يتيسر حدوثها فى عالم له قوانينه ومعادلاته المختلفة ، التى تحكم مسار الأحداث أو سلوك الشخصيات داخله . والمهم هنا هو أن نرصد دلالات الأحداث والوقائع التى نعدها غريبة عن عالمنا ، ونربطها بالدلالات الأخرى التى تساعد على فهمها .

إن عالم السحر والأسطورة يتولد فى رأى «كاربنتير» نتيجة لاضطراب الواقع المفاجىء على شكل معجزة ، أو عقب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تنفذ بطريقة فذة إلى ما وراء الواقع من ثروات غير منظورة .[٩]

وهذا هو ما نراه مثلاً عندما يتصلب جسد الشاب الزويلى فى الهواء فور إزاحة الشيخ صهيج طرف لثامه بناء على رغبة الشاب الملحة فى رؤية وجه الشيخ بلا لثام . وما يقال من ثم عن الشيخ الملثم نفسه من أنه يتناول رمحا ذا رأس مذهب يدفعه إليه الشيخ «زويل الكبير» ثم يذبح نفسه راضيا . وينبع عامل الدلالة من فهم طبيعة النظام الهرمى الذى تتسم به مؤسسة «الزويل» الدينية ، وما ينم عنه هذا التقابل والتماثل من ضرورة تحديد الأدوار والمناصب داخل هذه المؤسسة .

ويمكن البحث أيضاً عن عنصر التماثل فى شكلين متباينين من أشكال البحث والاستقصاء عند الزويل ، ومن ثم استخلاص الدلالة الأخيرة التى يشى بها التقابل بين هذين الشكلين . وهذان الشكلان هما :

طواف الشيخ الحدربى • • طواف درياد

حيث إن :

طواف الشيخ الحدربى ≠ **طواف درياد (ابن بطوطة)**

فالطواف الأول كان مقدساً خفياً ؛ الأغراض منه باطنة ، لا يعرفها زويلى ؛ أما طواف هذه الرحلة فستعرف الدنيا كلها أخباره ، وأغراضه ظاهرة للجميع .

• • •

وقد تفتتت الأسطورة بمرور الزمن وتعاقب الأجيال فى حكايات خرافية أو ملاحم شعبية أو حواديت ؛ ومن فتات هذا التصور القديم تشكل فنون الأدب رؤيتها الخاصة بها ، وتستفيد من إيحاءات هذه الحكايات والقصص فى إثارة المعطيات الأسطورية الحية فى أذهاننا .

وهذا هو ما يفعله **مجيد طوبيا** فى رواية **(دوائر عدم الإمكان)** ، حيث يمزج بين الميثولوجيا الدينية والخرافة الشعبية فى نسيج فنى فريد ، يمكنه من تأصيل أبعاد رؤيته الوجودية وشحنها بالدلالة المطلوبة :

«وعلى الفور هبطت من كل نجم طيور كثيرة ، انتفضت فإذا بها نساء كواعب بأجساد مضيئة ، وأصابع طويلة عديدة .. طرن جميعا إلى القرص فى سرعة عجيبة ، وكان لاهياً مبحلقاً إلى عرى امرأتى . واقتربن منه فدخلته الدهشة وغادرته الضحكة .. حاوطته الأصابع الطويلة تخنقه ، وضغطت وضغطت وحوافه تتآكل وتتآكل ، مكونة من حوله الهالة الباهتة ..

ثم أعطتنى الحورية ضفيرتها ، ضفيرة لها أول وليس لها آخر ، وقالت : امسك بطرف الضفيرة ولا تتركها ! فأمسكت وشعرت بتيار عجيب يلفحنى ، تحول إلى ريح ذى صرير ، إلى دوامة حملتنى وقبلتنى ثم عدلتنى ودارت بى هابطة .»

ويربط **مجيد طوبيا** بين القوى الاجتماعية المتسلطة (الضابط الصغير ــ موظف الجمعية الزراعية ــ الحاج حسين) وبين القوى الميتافيزيقية التى تخرج من دائرة اعتبارها إرادة الإنسان ، مؤكدا عجز الإنسان أمام نير هذه القوى جميعاً :

«ارتجت الأرض ، وازرقت النار ، وسمعت شخيراً عظيماً .. ثم انقشع كل ذلك عن كائن لم أر له مثيلاً ، لا فى الحياة ولا فى الحواديت : طويل كالنخلة ، بشعر كأذناب البهائم ، ثلثه وحش

بعيون تطل فى كل مكان ، وثلثه نار إلى الخارج وإلى الداخل ، وثلثه إنسان ردىء ! .. غول جحظت جميع عيونه فاتقدت جميع الأركان وفرقعت ..

... ...

ولم تكن النيران بقادرة على حرقه.

رغم فزعى وهلعى اندفعت نحوه صارخاً :

يا حقير يا لعين ، سوف ترى ما أنا فاعل ؛ سأحطك فى قمقم من نحاس ، وأسبك عليك بماء النار والرصاص ؛ أرميك فى بحر غويط تتوه فيه أعتى الأفراس ، ويغرق فيه أشهر الغطاس ».

* * *

إن العالم الأسطورى السحرى الحقيق هو العالم الذى تختلط فيه حدود الممكن والمستحيل ، وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع ، ويصبح العمل بأكمله استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية .[10]

ومحمد البساطى فى رواية **(التاجر والنقاش)** لا يحاول أن يستثير فى أعماقنا حساً أسطورياً كامناً بقدر ما يحاول أن يخلق فينا هذا الحس المتفرد . فكثير من الأحداث والمواقف التى ينسج الكاتب خيوطها بجرأة وإسهاب لا يمكن أن نكتشف للوهلة الأولى أنها تعود بدورها إلى أصول نجدها فى بعض الأساطير القديمة التى ابتدعها الإنسان فى طور يقظته الفكرية الأولى ، ولكننا من السهل أن ندرك أن الكاتب يعمد إلى إدماجنا فى عالم أسطورى خاص يختلط فيه الواقع بما وراء الواقع ، وتتفاعل فيه عناصر الخيال الشعبى مع عناصر مادية وحسية أخرى ليست أقل توهجاً ونفاذاً .

يكتب البساطى فى القسم الثانى من الرواية تحت عنوان **(الجبل)** :

«وكان يرتفع بينهما بروزان مقوسان لصخرتين متعانقتين تميلان فى اتجاه البلدة .

كانتا ملساوين ولونهما أسود .

... ...

وما من أحد يستطيع أن يضع أذنيه بينهما وينصت طويلاً ؛ كان الصوت يتصاعد أشبه بالعويل . ويقولون إنهما كانتا يوماً صخرة واحدة وقد اختبأ خلفها فى ليلة أحد قطاع الطرق . (إنه دائما أحدب .. وأحياناً يكون أعور . بخيل . قبيح لا صوت له . وتسيل رياله على صدره . ويغتصب الفتيات الصغيرات ، ويقتل الأطفال) .

وكان الفارس الذى يطارده يدور حول الصخرة ليناله . غير أن اللص كان هو الآخر يدور حولها . وعندما يتعبان .. كانا يستريحان كل فى جهة ، ثم يدوران من جديد . وعند الفجر .. كان الفارس قد سئم الأمر فاستل سيفه وهوى به على الصخرة فشقها نصفين ، تسلل بينهما وقتل اللص ، وارتجف نصفا الصخرة ، ثم مالا وكأنهما يريدان أن يلتئما . وعندما تختفى الشمس .. ويعتم زجاج النوافذ .. وأطراف الأشجار العالية .. تظل الصخرتان تسطعان بانعكاس أخير مرتعش ».

وفى الأسطورة ـ كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا ـ يستوى الشبح والحقيقة ، ولا يوجد بداخلها شىء غريب . وهذا ما نشهده مثلاً فى تعايش أشباح الأموات مع الأحياء فى انسجام تام .[11]

وتحت عنوان **«لقاء النقاش مع الشبح»** ، يصف **البساطى** صعود النقاش إلى الجبل ولقاءه مع شبح التاجر والأحاديث المتبادلة بينهما :

«وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر . ما من واحد هنا إلا وراه أو سمع وقع حوافر البغلة فى إيقاعها المنتظم الصارم ».

ولأن عالم الأسطورة يستعيض عن مبدأ «السببية» بمبدأ «النظام الداخلى الخاص» فإن كثيرا من الأحداث والمواقف تفقد عليتها المنطقية فى سياق القصص الأسطورى ، ويعول اكتشاف الدلالة على الربط بين عناصر السياق المختلفة والمقابلة بينها . وهذا ما نلحظه على سبيل المثال فى الاختفاء المفاجىء «لفتحى» فى رواية **(الزويل) لجمال الغيطانى** ، أو فى اختفاء «الزناتى» بعد وصوله إلى قمة الجبل فى رواية **(التاجر والنقاش) لمحمد البساطى** .

* * *

ويبقى سؤال أخير وهو :

هل يحكم التطور العقلى للإنسان بالقضاء على جميع الأشكال والمفاهيم الأسطورية والرمزية فى الفن بصفتها مرحلة طارئة فى تاريخ الفكر الإنسانى ؟ .

وعن هذا السؤال تجيب الأستاذة **سوزان لانجر** فتقول : إن الفن والأسطورة قادران على الاستمرار جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم بوصفهما يمثلان لبنة أساسية من لبنات الفكر الإنسانى على مر العصور ؛ وقد يأتى اليوم الذى تتخلق فيه رؤيا ميثولوجية جديدة ، حين يتاح للرؤى والأفكار القديمة أن تستنفد أو تستهلك .

• هوامش

(١) د. صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . الفصل الأخير عن الواقعية السحرية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ ص ٣١١ .

(٢) انظر بحث د. سمير سرحان عن التفسير الأسطورى فى النقد الأدبى . مجلة فصول . أبريل ١٩٨١ . ص ١٠٣ .

(٣) انظر فريال جبورى غزول : المنهج الأسطورى مقارناً . مجلة فصول . أبريل ١٩٨١ ص ١٠٩ .

(٤) د. صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . ص ٣٢٣ .

(٥) انظر مقال د. أحمد يونس تحت عنوان «تقاسيم على القمر من مقام البياتى» (١) بجريدة الأهرام (لا أذكر تاريخ العدد) .

(٦) فريال جبورى غزول : المنهج الأسطورى مقارناً ص ١٠٨ .

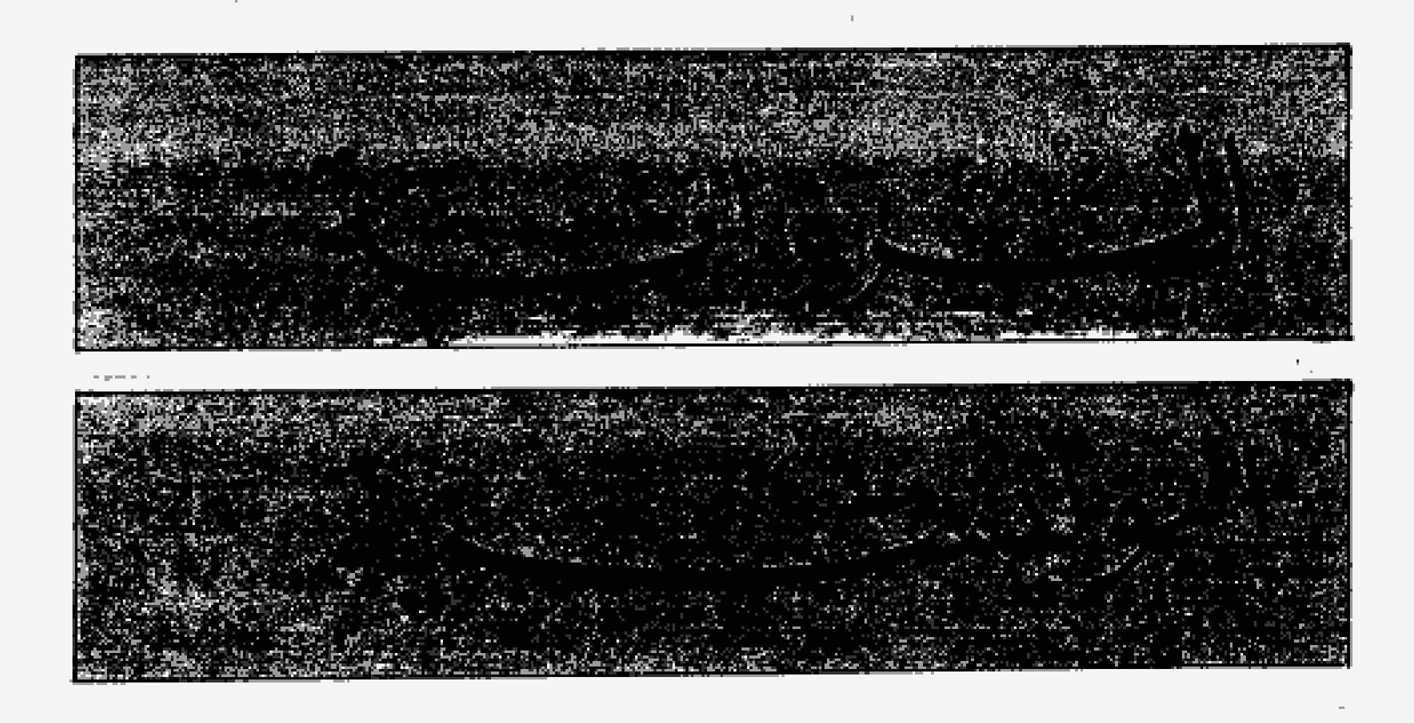
(٧) انظر جبرا إبراهيم جبرا فى حديثه عن الدور الذى تلعبه الأسطورة فى بنية الرواية . الرحلة الثامنة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٧٩ ص ٧٦ .

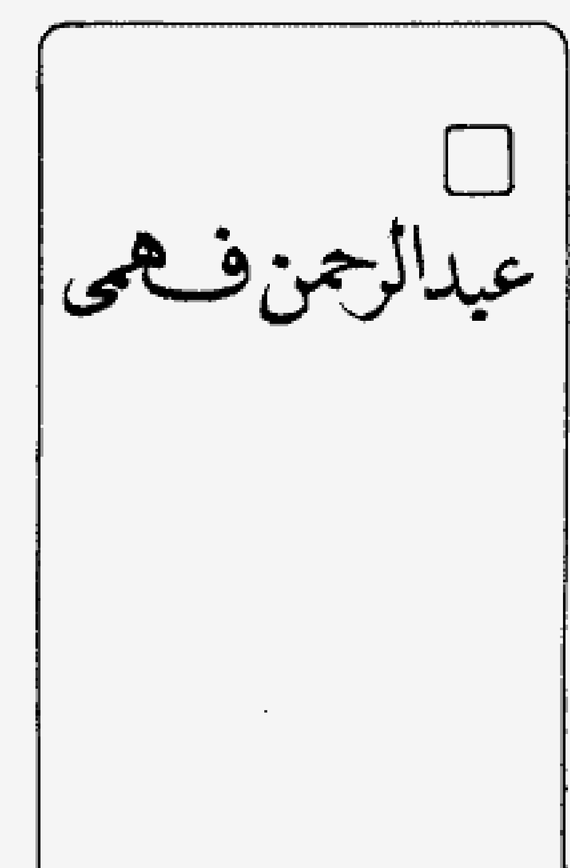
(٨) د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . مكتبة مصر . الفصل الخاص بالبنيوية الأنثروبولوجية ص ٨٢ .

(٩) د. صلاح فضل . منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . ص ٣١٨ .

(١٠) المصدر السابق . ص ٣٣٠ .

(١١) نفسه .





الرأى السائد فى أوساط النقد الأدبى أن الرواية البوليسية مستبعدة تماما من مجال الأدب ، فلا يوليها النقاد أى اهتمام ، ولا يذكرونها ـ إذا اضطرتهم الدراسة أو المقارنة إلى الإشارة إليها ـ إلا موصوفة بالرخص والابتذال[1] ، حتى أصبح هذا الوصف سمة لها كلون روائى ، لا نقداً لأعمال معينة دون أعمال ، فى حين نجد الرواية البوليسية ، من جهة أخرى ، أكثر الكتب رواجا بين القراء ، حتى ليصح أن توصف بأنها « المقروء الشعبى » ـ إن جاز التعبير.وأيسر مراجعة لقوائم الناشرين فى العالم كله ـ وبخاصة عواصم الحضارة ـ تقدم البرهان على ما نقول .

معنى هذا أننا أمام دائرتين منفصلتين ، هما دائرة النقد ودائرة القراءة ، فى حين أن الواجب والمنطق يقضيان بأن تتطابقا ؛ فما دامت مهمة النقد هى تبصير القارئ والأخذ بيده بين الكتب ، تفسيرا وتحليلا وتقييما ، ومادام القارئ يثق فى نقاده ، ويطمئن إلى أحكامهم ؛ فلا ينبغى أن يقبل القارئ على ما يزدريه النقاد ، ولا ينبغى أن يزدرى الناقد ما يقبل عليه القراء . وإذا حدث هذا ـ كما هو الشأن فيما يتصل بالرواية البوليسية ـ كان معناه أن هناك خللا فى إحدى المقدمتين ؛ فإما أن النقد قد عزل نفسه عما يشغل اهتمام القراء ؛ وإما أن القراء هم الذين أصبحوا لا يكترثون بموقف النقد من الكتب التى يحبون قراءتها . وكلا الاحتمالين خلل فى الحياة الأدبية ينبغى أن يقوم ، وتقويمه لا يكون إلا بأن يسعى أحد الطرفين إلى فهم الآخر ، ولا سبيل ـ غير هذا السعى ـ إلى أن تعود الدائرتان إلى التطابق بعد الانفصال .

فأى الدائرتين هى المطالبة بأن تسعى نحو فهم الأخرى والاقتراب منها ؟

أيسر إجابة وأسرعها إلى الذهن هى أن القارئ هو المطالب بالسعى إلى الاقتراب من دائرة النقد . هذا ما تفرضه طبيعة النقد من حيث هو تحليل وتقويم ، ومن حيث ملكات النقاد وتخصصهم ، مما لا يتوافر للقارئ العادى .

ولكن ، ما كل يسير سريع إلى الذهن يكون صحيحا دائما . وكثير مما يبدو مسلمات بدهية ـ وبخاصة فى مجال الفن ـ يتكشف عند الفحص أو الممارسة العملية عن خطأ كامل ، أو عن أنه ليس وحده الصواب على أقل تقدير . وفى تاريخ الأدب سوابق متعددة لأنواع من الخلل فى الحياة الأدبية لم يقومها إلا سعى دائرة النقد إلى دائرة القراءة العامة لا العكس . هناك ـ مثلا ـ موقف النقد فى القرنين الهجريين الأولين من شعر المولدين ، حين شغف العامة به على الرغم من رفض العلماء ـ نقاد العصر ـ إياه رفضا يذكرنا برفض الرواية البوليسية اليوم ؛ فلا فرق فى الكيف بين قصة « حَرِّق حَرِّق .. ! » المشهورة فى كتب الأدب القديم وبين وصف المحدثين الرواية البوليسية بالرخص والابتذال . ومع هذا ، لم يكد القرن الثالث يظل الحياة الأدبية حتى كان **شعر بشار وأبى نواس** وأضرابهما من المولدين يشغل العلماء والنقاد كما يشغلهم شعر **امرئ القيس والنابغة** إن لم يكن أكثر . فهذه سابقة انفصلت فيها دائرة النقد عن دائرة القراءة العامة قرنا أو قرنين ، ثم عادتا إلى التطابق ، وكانت دائرة النقد هى الساعية إلى دائرة القراءة لا العكس .

وسابقة أخرى يذكر المخضرمون منا فصلها الأخير ؛ فهذا الأدب الشعبى الذى أنشئت له اليوم الكراسى فى كليات الآداب ، وقدمت فيه رسائل الماجستير والدكتوراه ، وأصدرت فيه عشرات الكتب ، وأفردت

له حينا مجلة متخصصة ، ورصدت له الجوائز ، هذا الأدب عاش قرونا طويلة مزدرى من النقاد ، لا يعترفون به ، ولا يصفونه إلا بكلام العامة وفى ثلاثينيات هذا القرن – أخيرا – بدأوا يتنبهون إليه ، أولا على أنه مصدر استيحاء للأدب الفصيح ، ثم على أنه مجرد مفسر لبعض ظواهر الأدب الفصيح ، ولم يعترفوا به هذا الاعتراف الذى نشهد آثاره اليوم إلا فى أواخر الأربعينيات ، وبعد كفاح رواد جسورين .

وسابقة ثالثة معاصرة عشناها جميعا ، هى موقف النقد من الشعر الحديث . ولست فى حاجة إلى عرضها بالتفصيل ، وإنما سأكتفى بالإشارة إلى ما وقع به العقاد على ديوان من هذا الشعر قدم إليه بصفته مقرراً للجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ؛ فقد كتب رحمه الله «يحال إلى لجنة النثر للاختصاص .. ! » . حدث هذا فى خمسينيات هذا القرن وستينياته ، وها نحن أولاء نعيش اليوم قضايا هذا الشعر نقادا ودارسين ، حتى إنه ليشغل من حقل الدراسات الأدبية والنقدية الجادة حيزا أكبر بكثير من الحيز الذى يشغله الشعر التقليدى .

ألا تدعونا هذه السوابق – وغيرها – إلى إعادة النظر فى موقف النقد من الرواية البوليسية ؟ .

قد يعترض على هذه الدعوة بأن الرواج بين القراء لا يعنى وحده أن المقروء أدب ؛ فها هى ذى الصحافة ، وهى أكثر المطبوعات رواجا بين القراء ، لا يدعى أحد أنها أدب ، وإنما تندرج تحت صنف آخر لا شأن للأدب به هو الإعلام . فلماذا يراد للرواية البوليسية أن تقتحم الهيكل المقدس للأدب بحجة الرواج ؟ ولماذا لا تترك قابعة فى ركنها المتواضع بين المطبوعات ، حيث تحتل أعلى مكانة بين وسائل التسلية وتزجية الفراغ ، ولا تشغل اهتمام النقد بكتابتها المسطحة السريعة ، وموضوعاتها المغرقة فى الإثارة المفتعلة والتشويق الرخيص ؟

وهذا الاعتراض يغفل فرقا أساسيا بين الصحافة كمطبوعات وبين الرواية البوليسية ، وهو أن أكثر أبواب الصحافة ، كالخبر والريبورتاج ، لا يدعى أحد أنها أدب . ومع أن الصحافة قد نشأت فى حمى الأدب ، ومع أنها لاتزال إلى اليوم تفرد صفحات أو أجزاء من الصفحات للأدب ، فإن هذا كله لا ينسبها إلى الأدب ؛ لأنه ليس من سماتها الجوهرية ؛ فاستبعادها من ميدان الأدب أمر مقبول ومقنع . ولكن الأمر فى الرواية البوليسية مختلف ؛ فهى أولا رواية ، ولا يمكن أن تسمى اسما آخر غير الرواية ؛ والرواية – شئنا أم لم نشأ – لون من الكتابة لا يمارى أحد فى شرعية انتسابه للأدب . وقد عاشت طويلا صنوا للشعر ، وهى اليوم أغزر فنون الأدب إنتاجا على مستوى العالم كله . فإذا شئنا أن نستبعدها من دائرة الأدب كما استبعدنا الصحافة ، وجب علينا أولا أن نثبت أنها ليست رواية ، أو أن الفرق بينها وبين أنواع الرواية التى يعترف بها النقد فرق جوهرى لا شكلى . ونحن فى دعوتنا لدراسة الرواية البوليسية لا نقول بغير هذا ؛ ومقالنا اليوم ليس سوى محاولة أولية لفحص الرواية البوليسية ، والبحث فيا هو خلف مظهرها اللغوى ، لنرى إن كانت رواية أم لا ، وإن كان الفرق بينها وبين الرواية الرفيعة فرقا جوهريا أم فرق مستوى وجهد فردى فحسب ؛ يختلف من كاتب لآخر .

– ١ –

الرواية البوليسية اصطلاح فى لغتنا الدارجة يقابل فى غير دقة ما يطلق عليه فى الإنجليزية The Crime Story (رواية الجريمة) و The Adventure Story (رواية المخاطرة أو المغامرة) وهذان اللونان من الرواية مختلفان فى بعض السمات ومتفقان فى بعضها الآخر ؛ فرواية الجريمة يدور الصراع الأساسى فيها حول الجريمة تخطيطا وتنفيذا وجزاء . وهى أنواع ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

(أ) Detection ؛ ولنترجمها برواية التحقيق أو البحث الجنائى . وبناؤها القصصى يقوم غالبا على صراع بين مجرم ورجل شرطة سرى أو رسمى ؛ فيرتكب الأول جريمته ويهرب معتقدا – والقارئ يشاركه اعتقاده – أنه أتقن تخطيط جريمته ولم يترك وراءه أثرا يدل عليه . ولكن رجل الشرطة يجد هذا الأثر الذى غفل عنه المجرم ، ولم يلفت نظر القارئ فى أثناء القراءة ، ويتم فى ضوئه الاهتداء إلى شخصية المجرم والقبض عليه .

(ب) Mystery ؛ ولنصطلح على ترجمتها برواية اللغز ، على الرغم من أن ترجمتها بالخفاء أو الإبهام أو الغموض أدق ، ولكن بناء الرواية يقوم على كشف هذا الغموض والخفاء ، لا على خلقه وبثه بين فصولها ؛ ولهذا تكون – بالنسبة للقارئ – أشبه باللغز الذى يحاول حله مع المحقق خطوة فخطوة ، ولكن المحقق يسبقه دائما بخطوة ، هى التى يكون فى كشفها خاتمة الرواية . وهى بهذا تختلف عن رواية التحقيق فى أن الصراع فيها لا يدور بين المحقق والمجرم ، بل بين المحقق والغموض الذى يواجهه . وغالبا ما يكون المجرم بعيدا عن بؤرة الصراع حتى يفاجأ بوصول المحقق إليه .

(ج) Thriller ؛ ولنترجمها بالرعب ، وهى ترجمة أليق ببنائها القصصى ، حيث يقوم على إشاعة جو من إثارة الأعصاب والفزع . والجريمة فيها لا تعتمد على الذكاء بقدر ما تعتمد على القسوة . والصراع فيها ليس صراعا عقليا بقدر ما هو صراع قوى طاغية ؛ قد تكون مادية بالسلاح والقوة الجسدية ، ولكنها غالبا ما تكون قوى خفية ، كالأشباح والشخصيات الخرافية . ولعل أوضح مثل لهذا اللون روايات فرانكنشتاين ودراكولا مصاص الدماء .

(د) Startler ؛ ولنترجمها برواية المفاجأة ؛ لأن بناءها يعتمد على مفاجأة القارئ ، لا البطل ، بما لم يكن يتوقع . وهذا يجعل الصراع هادئا ، والعقدة خفية إلى حد كبير ، بحيث تجرى الأحداث أمام القارئ كأنها لا تتطور نحو ذروة معينة ، وربما اتبع الكاتب أسلوب الحكاية (دخل وجلس وأكل ونام واستيقظ ... إلخ) دون ترابط على ، ثم تجئ النهاية المفاجئة فترتبط بين ما كان مفككا ، وتحل ما كان حله يبدو مستحيلا فى أول الأمر .

ولنكتف بهذا القدر من الحديث عن أنواع رواية الجريمة لننظر فى رواية المغامرة ؛ وهى اللون الثانى الذى نطلق عليه فى استعمالنا الدارج اسم الرواية البوليسية .

ويقصد برواية المغامرات كل الروايات التى تدور حول اقتحام المخاطر، وهى بهذا تنقسم إلى عدد لا حصر له من الأنواع نذكر منها :

(أ) رواية الرحلة، سواء أكانت إلى مجاهل الصين والهند أم إلى الغرب الأمريكى، أم إلى بلد مجاور لا تفصله عن مكان البدء غير أميال قليلة. وبناء هذا اللون يقوم دائما على أن (أ) ذاهب إلى مكان ما، وأن (ب) يحاول عرقلته. وقد يكون (أ) هذا راعى بقر أمريكيا يريد أن ينقل قطيعه إلى السوق، أو فارسا من بلاط ملك فرنسا يحمل رسالة إلى ملك انجلترا، أو عالم أنثروبولوجى يسعى إلى كشف جمجمة الإنسان الأول فى مجاهل أفريقيا، وقد يكون (ب) الذى يحاول عرقلة الرحلة قبيلة من الهنود الحمر، أو فرسان الوزير ريشيليو، أو وباء طاعون أو رياحا عاصفة هوجاء ينشرهما ساحر القبيلة الأفريقية.

(ب) رواية البحر، وهى لون من رواية الرحلة، ولكن الصراع فيها لايدور لعرقلة وصول (أ) إلى هدفه بقدر ما هو صراع بين (أ) والخطر لمجرد أنه خطر، أو أن (أ) هو الذى يسعى إلى مواجهة (ب) بإرادته طلبا لمغنم، كما هو الشأن فى روايات القراصنة.

(ج) روايات الخيال العلمى وغزو الفضاء، ولا أحسبنا نحتاج إلى الحديث عن بنائها.

(ج) روايات الفروسية، حيث تكون الشجاعة والشهامة هما الدافع الذى يدفع البطل إلى العمل. والصراع فى مثل هذا اللون يكون بين هذه الفضائل وبين نقائضها فيما عدا الشجاعة، فالطرف المقابل للبطل فى الصراع ينبغى ألاّ يقل عنه شجاعة رغم ما يتصف به من خسة ونذالة وأنانية.

على أن هذا التقسيم لا يعنى عدم التداخل، فكثيرا ما تجمع الرواية الواحدة بين أكثر من نوع، بل إن أفضل الروايات هو ما لا يقتصر على حدود النوع الذى تعلن انتماءها إليه. ففى روايات التجسس مثلا، تجمع الرواية بين خصائص رواية التحقيق ورواية الرحلة، فتبدأ بعرض وقائع الجريمة باختصار. وغالبا ما يقوم رئيس البطل بهذا العرض، ثم يكلفه بالسفر إلى مكان الجريمة لبحث أمرها واسترداد ما فى يد جواسيس الخصوم. وعندما يشرع فى الرحيل يواجه حلقات متتالية من الأخطار التى تعرقل رحلته، ويكون الخصم هو المدبر لهذه العراقيل. وفى هذا الجزء من الرواية يستعين الكاتب بعناصر جانبية من أنواع أخرى من الرواية، فقد تتمثل العراقيل فى امرأة فاتنة، تضفى على الرواية نكهة الجنس، وقد تتمثل فى قاتل يترصد البطل فى الظلام، فيضفى على الرواية جو الرعب، أو يطارده من بلد لبلد، فتصطبغ الرواية بصبغة المغامرة. ولكن كل هذه السمات تعد جانبية كما قلنا، وتختلف من فصل إلى آخر من فصول الرواية ولكن السمة الأساسية تبقى كما هى، فتظل الرواية تحقيقا وبحثا جنائيا من خلال بناء رواية الرحلة.

وروايات القراصنة أيضا مثال واضح لاستعانة الكاتب بأكثر من نوع من أنواع البناء القصصى، فهى أصلا رواية بحر، بكل ما فيه من مخاطر حياة البحار، ولكن نسيجها مكون من خيوط متعددة، فهناك دائما قرصان له أخلاق الفرسان وشهامتهم، فى مقابل قرصان نذل لا ضمير له، ومن ثم يدور صراع أشبه فى بنائه بالصراع فى رواية الفروسية، ثم هناك معارك بالمدفعية والسلاح الأبيض تنثر خلال الرواية شعورا بالخوف أو التوتر الذى يضفى عليها طابع رواية الرعب. وكثيرا ما يكون هناك كنز مخبأ يسعى البطل للعثور عليه عن طريق خريطة مبهمة وبعض الرموز الغامضة، فتكتسب الرواية طابع رواية اللغز، وهكذا.

ولعل هذا التداخل بين أنواع البناء المختلفة هو الذى برر إطلاق اسم الرواية البوليسية فى استعمالنا الدارج على كل هذه الأنواع، وهو اصطلاح ذكى. تخلص فى بساطة من تعدد الأسماء فى اللغة الإنجليزية تعددا فوق الحصر. وتخلص أيضا من الحيرة التى يقع فيها الأوربيون أنفسهم أمام تصنيف كثير من الروايات. بحيث تجد رواية يصنفها معلق تحت اسم Thriller . فى حين يصنفها معلق آخر على أنها Mystery أو يصفها كاتبها أو ناشرها بأنها Detection .

على أن هناك سمة مشتركة بين كل أنواع الرواية البوليسية وهى الإثارة. وبالرغم من أن الروايات غير البوليسية، أو ذات المستوى الرفيع فى عرف النقاد، لا تخلو أيضا من الإثارة. فإن حجم الإثارة فى الرواية البوليسية ينبغى أن يكون كبيرا جدا وواضحا. حتى ليصح أن يقال إن الكاتب يسعى إليه قاصدا.

والإثارة هى تحريك الشىء بعد سكون، أو بعد حركة عجلتها منتظمة. والشىء الذى تستهدف الرواية البوليسية إثارته هو عقل القارئ أو عواطفه أو خياله، ولهذا تختلف أساليبها باختلاف ألوان الرواية، فرواية التحقيق (Detection) ورواية اللغز (Mystery) ورواية المفاجأة (Startler) تعمد إلى إثارة عقل القارئ بإحكام التخطيط أو خفاء اللغز، فى حين تعمد رواية الرعب (Thriller). وكل ألوان رواية المغامرات، إلى إثارة عواطفه وغرائزه. فيما عدا رواية الخيال العلمى (Science Fiction) التى تعمد إلى إثارة خياله. ولا يعنى هذا تقسيما جامعا مانعا لأنواع الإثارة فى أنواع الرواية. فالفكر والعاطفة والخيال تعمل عملا جماعيا متعاونا فى أثناء القراءة. ولكن واحدا منها يكون له المقام الأول دائما. وكثيرا ما يؤدى سوء اختيار عنصر الإثارة المقدم على غيره إلى فشل الرواية أو غموضها. وأذكر فى هذا المقام رواية من روايات الخيال العلمى، عرضت منذ سنوات فى إحدى دور السينما بالقاهرة، وكنت قد قرأت فى الصحف الأمريكية أنها أجمل ما أنتجه العصر من روايات الخيال العلمى. ولكننى، عندما شاهدتها معروضة، وجدتها مملة، والملل يعنى ضعف عنصر الإثارة. وقد أكد صفير المتفرجين رأيى. ثم أتيح لى بعد ذلك أن أقرأ كتابا عن نظرية علمية حديثة جدا فى تكوين الكون، فإذا بالرواية مبنية على هذه النظرية، وإذا بها تفسير فلسفى ناضج لهذه النظرية. وإذا بمشاهد الرواية التى كانت مملة وغامضة قد أصبحت شيقة ومثيرة. حتى تمنيت أن أحصل على نسخة من الرواية المطبوعة لأقرأها فى اهتمام. وكان هذا يعنى أن

مخرج الفيلم أو كاتب السيناريو قد أخطأ فى تقديمه الإثارة العقلية على إثارة الخيال، فى عمل ينبغى أن يكون للخيال فيه المحل الأول.

ـ ٢ ـ

من التقسيم السابق لألوان الرواية البوليسية نلاحظ أن عناصرها الأساسية موجودة فى أعمال فنية موغلة فى القدم. والحق أننا يمكننا أن نقول ـ بالنسبة إلى البناء ـ إن الرواية البوليسية كانت موجودة منذ عرفت البشرية فن القصة. ولو رجعنا إلى أقدم ما وصل إلينا من الأساطير لوجدنا فى أسطورة إيزيس وأوزيريس كثيرا من العناصر البوليسية بالمفهوم الحديث. والأسطورة ـ كما نعرف ـ تنقسم إلى ثلاثة أجزاء، أولها الجزء الخاص بتخلص سيت من أوزيريس بوضعه فى الصندوق وإلقائه فى النيل؛ وثانيها خاص بجهود إيزيس لاستعادة جثة أوزيريس وبعثها؛ وثالثها خاص بالصراع بين سيت وأوزيريس وحورس بعد صعود أوزيريس إلى السماء. ومن الواضح أن الأسطورة فى جزئها الأول رواية جريمة، وفى جزئها الثانى رواية رحلة، وفى جزئها الثالث رواية فروسية. غير أن الأمر لا يقف عند حد البناء العام، بل يتجاوزه إلى كثير من التفصيلات الجزئية. ولنقرأ مثلا هذه الفقرات من قصة فرعونية قديمة عثر عليها «جاردنر» ونشرها سنة ١٩٣١ باسم هوروس وسيت، ويرجع مخطوطها إلى عهد رمسيس الخامس، أى حوالى سنة ١١٦٠ قبل الميلاد:

«أقسم سيت بسيد الكون قائلا: لن أناقش أمام هذه المحكمة مادامت فيها إيزيس. فقال لهم برع هاراختى: اذهبوا فى قارب إلى جزيرة الوسط واحكموا بينهما، وقولوا لآنتى المعداوى لا تسمح لأية امرأة تشبه إيزيس أن تعبر.»

«وهكذا ذهبت آلهة الآتياد فى قارب إلى جزيرة الوسط، وجلسوا يأكلون خبزا. ولكن ها هى إيزيس تأتى وتقترب من المعداوى آنتى، وكانت قد اتخذت صورة امرأة عجوز، تسير وقد انحنى ظهرها، وفى يدها خاتم من ذهب، وقالت له: لقد جئتك لتنقلنى إلى جزيرة الوسط لأعطى وعاء الدقيق هذا إلى الولد الصغير؛ فهو يرعى الماشية منذ خمسة أيام فى الجزيرة، وقد جاع. فأجابها: لقد أمرت بألا أسمح لأية امرأة أن تعبر. فاعترضت قائلة: أليس ما تقوله هذا وما قيل لك كان يتعلق بموضوع إيزيس؟ فقال لها: ماذا تعطينى أجرا لعبورك إلى جزيرة الوسط؟ فقالت: أعطيك هذا الرغيف. فأجاب: وماذا ينفعنى رغيف العيش هذا؟ فهل أعديك إلى جزيرة الوسط وقد أمرت بألا أسمح لأية امرأة بالعبور، وكل هذا من أجل رغيف؟ فقالت له: سأعطيك هذا الخاتم الذهبى الذى تراه فى يدى. فقال لها: هات، أعطينى إياه. فأعطته إياه، وعبر بها إلى جزيرة الوسط.»[٢]

وإذا جردنا هذه الفقرة من جوها الأسطورى، وتغاضينا عما فيها من سذاجة وبساطة فى التحايل والتخطيط، وجدنا أمامنا نموذجا ـ وإن كان مبسطا ـ لرواية الرحلة؛ فإيزيس (أ) تريد أن تعبر إلى جزيرة الوسط، وست وبرع هاراختى (ب) يضعان العراقيل أمامها حتى لا تصل إلى هدفها.. وإيزيس (أ) تلجأ إلى الخداع، فتتنكر فى صورة امرأة عجوز، وإلى التحايل فتلفق قصة عن ولدها الجائع فى الجزيرة منذ خمسة أيام، وإلى الرشوة، فتقدم خاتمها الذهبى إلى الحارس الموكل بمنعها من السفر، فيقوم بنقلها فى قاربه. والفرق بين هذا الجزء من الأسطورة وبين أى رواية من روايات الرحلة الحديثة فرق كم لا كيف، فقد زادت كمية الشر فى النفس البشرية، وزادت كمية الدهاء وكمية القسوة والغدر زيادة كبيرة، ولكن الأساس واحد لم يتغير فى أيامنا عما كان عليه أيام رمسيس الخامس، حين كتبت المخطوطة، أو قبله بآلاف السنين حين وضعت الأسطورة.

وإذا تركنا مرحلة الأسطورة ومضينا مع فن الرواية وهو يتبلور مستقلا عنها فى الشعر الملحمى، فإننا نجد عناصر الرواية البوليسية تزداد بروزا وسيطرة على العمل الروائى. والإلياذة ـ على أساس البناء الروائى ـ رواية فروسية بالمفهوم الحديث؛ فالصراع فيها يدور أساسا بين (فارس) نذل هو باريس، خان (فارسا) نبيلا أكرم وفادته هو أجاممنون، فاختطف زوجته هيلين، وفر بها إلى مدينته المحصنة طروادة. وتدور وقائع الملحمة خلال الحرب بينهما، وتنتهى بانتصار الفارس النبيل وأعوانه ومقتل الفارس النذل وأعوانه.

وكما رأينا فى أسطورة إيزيس وأوزيريس لا يتوقف الأمر عند البناء العام بل يتجاوزه إلى الجزئيات. والإلياذة حافلة بالقصص الجزئية والمواقف المثيرة، ولكننا سنكتفى باختيار قصة أخيل وصراعه مع هكتور انتقاما لمقتل صديقه بتروكليس. وقد لخص توماس بلفينش هذه القصة تلخيصا جمع فيه كل الخيوط اللازمة لتوضيح ما نقول.

«.. فاشتد الحزن بأخيلس عند سماعه نبأ وفاة صديقه، حتى خشى انتيلوخوس ـ إلى حين ـ أنه قد يقضى على نفسه. فوصل نواحه إلى أذنى أمه، ثيتس، فى أعماق المحيط حيث تقيم، فخفت إليه مستفسرة عن السبب، فوجدته محسورا مقهورا، ينحى على نفسه بأشد اللوم لتماديه فى التبرم والتباعد، ودفعه بصديقه إلى التهلكة كنتيجة لهذا، ولكن عزاءه الوحيد كان فى أمله فى الانتقام، فهو سيخف عاجلا باحثا عن هيكتور..... وتوجه إلى المعسكر، حيث عقد مجلسا من جميع القادة. وحينما تكامل عددهم خاطبهم مصرحا بتنازله عن خصومته لأجاممنون، ومنتحبا فى مرارة لما أسفر عنها من تعاسة وشقاء..... فأحسن أجاممنون الرد، إذ عاد بالـلائمة كلها إلى أتا (Ate) إلهة الفتنة، ومن ثم تم الصلح بين البطلين، وعادت المياه إلى مجاريها.»

«ثم توجه أخيلس إلى الحرب وهو متحرق حنقا وعطشا للانتقام، الأمر الذى جعله صلدا لا يقهر، ففر من أمامه أشجع الشجعان، أو سقطوا صرعى رمحه. أما هيكتور..... فقد ظل بمعزل. ولكن الإله، متخذا هيئة أحد أبناء بريام..... حرض إينياس على ملاقاة المحارب المخيف. فألقى حربته بكل قوته نحو (أخيل)..... وألقى أخيل برمحه..... فاخترق ترس إينياس.....»

«ولكن عندما فر الباقون إلى المدينة وقف هيكتور خارجها.... قائلا لنفسه: كيف أستطيع أن ألتمس الأمن لنفسى بالفرار من عدو

واحد ، وأنا الذى ذهب القوم بأمره للنزال اليوم ، حيث خر الكثيرون صرعى ؟ ... وإذ هو يجتر أفكاره على هذه الصورة ، أقبل أخيلس ، مرعبا مثل مارس ، ودرعه يسطع كلما تحرك كأنه وميض البرق ؛ فبعث هذا المنظر الفزع فى قلب هيكتور ، وأعطى ساقيه للريح ، فتبعه أخيلس مسرعا ، وراحا يعدوان ... حتى دارا حول المدينة ثلاث مرات . وكلما اقترب هيكتور من الأسوار ، اعترض أخيلس طريقه وأرغمه على أن يظل بعيدا عنها ..... عندئذ اتخذ بلاس هيئة ديفوبس أشجع إخوة هيكتور وظهر بغتة بجانبه ..... وهكذا تشجع فكف عن الفرار ، واستدار لملاقاة أخيلس ، ثم قذف رمحه يبغى إصابته فصده ترس أخيلس ، والتفت لتسلم رمح آخر من يد ديفوبس ، ولكن ديفوبس كان قد اختفى ، فأدرك هيكتور مصيره المحتوم ، وقال : ..... خدعنى بلاس ، ولكننى لن ألاقى الموت هيابا ذليلا . وإذ قال هذا استل سيفه واندفع فورا للقتال ..... فصوب أخيلس رمحه إليه ، فخر يعالج سكرات الموت ... » .[٣]

لو جردنا هذه الفقرات من جوها الأسطورى ، ونزلنا بأبطالها من أنصاف آلهة إلى بشر ، وحولنا سحرهم إلى مجرد دهاء بشرى ، لوجدنا أمامنا نسيجا بوليسيا يتكرر عشرات المرات ، بل مئاتها ، فى رواية المغامرات ، وبخاصة روايات رعاة البقر الأمريكية ، التى لا تكاد تخلو واحدة منها من مثل هذا النسيج ... بطل يترفع عن منازلة الأشرار لأنه لا مصلحة له فى قتالهم ، ثم يقتل زعيم الأشرار أعز أصدقاء البطل وأحبهم إلى قلبه ، فيثور غضبه ، ويقرر التصدى بنفسه لهذا الزعيم الشرير . ويصل إلى ميدان المعركة ، ويكون وصوله دائما فى لحظة يسود فيها الأشرار وزعيمهم ، وفى ذروة يكون فيها القتال قد تحول إلى صالحهم ، ولكن وصول البطل وتدخله فى المعركة يقلب كل الموازين . ويبدأ بأن يفتك بأعوان الشرير واحدا بعد الآخر ، حتى يخلو الميدان منهم ولا يبقى إلا الزعيم ، وعندئذ تبدأ المواجهة . ويشعر الشرير بأنه سيغلب على أمره ، فيلجأ إلى الخداع ، ثم إلى الفرار أو الاختباء ، ويلجأ البطل أيضا إلى الحيلة لإخراجه من مكمنه . وتدور مطاردة طويلة تعتنى روايات رعاة البقر بإبرازها ، جريا واختباء وفرا وكرا ، حتى تصبح كل سبل الفرار مسدودة أمام زعيم الأشرار . فيستدير لمواجهة البطل فى شراسة ، ولكنه يتلقى الرصاصة أو الطعنة فى اللحظة المناسبة التى تجعل القارئ يشعر بالارتياح لأن الشر لقى جزاءه .

والملاحظ هنا أن البناء الروائى فى الملحمة القديمة قد ازداد اقترابا من البناء الروائى فى الرواية البوليسية المعاصرة أكثر مما كان فى أسطورة إيزيس وأوزيريس . ولا شك فى أن هذا راجع إلى أن الأسطورة تعنى بالرموز والطقوس الدينية أكثر مما تعنى بها الملحمة ؛ حيث يكاد البناء الروائى يتقاسم اهتمام الشاعر مع الرموز والطقوس . ولو مضينا فى تتبع هذا التطور عبر القرون لوجدنا جذور الرواية البوليسية تزداد ظهورا فى القصص الدينية ، ثم تصبح أشد ظهورا وتأصلا فى ملاحم القرون الوسطى وفى السير الشعبية ، ثم تغدو هى الأساس الأول ، والوحيد أحيانا ، فى روايات الفرسان والروايات التاريخية التى ظهرت منذ القرن السابع عشر ، حتى تنتهى إلى أن تستقل بروايات خاصة بها فى أواخر القرن التاسع عشر .

على أن استقلال كتاب الرواية البوليسية خلال هذا التطور الطويل لم يقابله استقلال مماثل من كتاب الرواية ذات المستوى الرفيع ؛ فالملاحظ أن كثيرا من الأعمال الأدبية المجمع على رفعتها قد ظلت لصيقة بالبناء البوليسى ، بل إن بعض الأدباء الكبار يبحث عن موضوعاته فى أخبار الجرائم والقضايا الجنائية التى يسمع بها أو يقرأ عنها . وأقرب مثل على هذا رواية « **اللص والكلاب** » **لنجيب محفوظ** ؛ فقد استقى موضوعها مما كانت تنشره الصحف عن أخبار سفاح الإسكندرية . ونجيب محفوظ لا ينفرد بهذا ؛ فقد سبقه إليه كثيرون ، من أشهرهم **ديستويفسكى** فى رائعته الكبرى « **الإخوة كارامازوف** » . وقد نبه مترجم الرواية للإنجليزية إلى هذه الحقيقة فى مقدمته للترجمة حين قال : « تتصل الجذور الأولى للإخوة كارامازوف بماضى **ديستويفسكى** ؛ فقد قابل ، عندما كان سجينا فى سيبيريا ، رجلا يقضى عشرين سنة من الأشغال الشاقة لقتله أباه ، فأمده هذا بالفكرة الرئيسية لروايته . وقد روى لنا قصة اللقاء بينهما فى « منزل الموتى » ، وهو أول عمل كبير كتبه بعد عودته من سيبيريا . والمتهم بقتل أبيه ، مثل ديمترى كارامازوف ، كان ضابطا على الاستيداع فى أحد الأقاليم على الحدود ، كان اسمه لينسكى . ويظهر هذا الاسم فى المخطوطة الأولى للرواية بجوار اسم كارامازوف » .[٤]

وبالرجوع إلى كتاب **ديستويفسكى (ذكريات فى منزل الأموات)** لا نجد مجرد جذور أولى للإخوة كارامازوف ، بل نجد الهيكل الأساسى لبناء الرواية كاملا : « لن أنسى مدى الحياة قصة ابن قتل أباه ، وكان قبل ذلك ضابطا ، وكان من النبلاء . لقد كان هذا الابن مصدر شقاء أبيه . كان ابنا شاذا ما فى ذلك شك ؛ وكان الأب يحاول جاهدا أن يصده عن سلوكه السيىء بإسداء النصح إليه عسى أن يوقيه (كذا) من الانزلاق إلى الهاوية التى كان ينحدر إليها ، فلم يجده ذلك شيئا . وإذ كان الابن مثقلا بالديون ، وكان يتصور أن أباه يملك ، عدا المزرعة ، مالاً يخبئه ، فقد قتل أباه بغية أن يئول إليه الميراث بمزيد من السرعة . ولم تكتشف الجريمة إلا بعد انقضاء شهر على ارتكابها . وفى أثناء ذلك الشهر استمر القاتل على فجوره واستهتاره ، بعد أن أبلغ القضاء اختفاء أبيه . وأخيرا استطاعت الشرطة ، أثناء غياب الابن ، أن تكتشف جثة القتيل الشيخ فى قناة تغطيها الأشجار . وكان الرأس الأشيب مفصولا عن الجذع ، مسندا إلى الجسم العارى كل العرى ، وقد وضع القاتل تحت الرأس وسادة من قبيل السخرية والهزء . لم يعترف الشاب بشىء ، ولكنه جرد من رتبته العسكرية ، وانتزعت منه امتيازات النبالة ، وأرسل إلى سجن الأشغال الشاقة ، يقضى فيه عشرين عاما . »[٥]

فى هذه الفكرة نجد الهيكل الأساسى للإخوة كارامازوف : الدافع للجريمة ؛ القبض على القاتل وهو يلهو ويعربد ؛ إنكاره الجريمة فى التحقيق ؛ ثم الحكم عليه . والتغيير الذى أدخله ديستويفسكى لم يتجاوز نقطتين ؛ أولاهما أن الكشف عن الجريمة فى الرواية تم فى نفس الليلة لا بعد شهر كما حدث فى الواقع . وتقصير المدة من شهر إلى بضع

ساعات ضرورة فنية تحتمها سرعة الإيقاع المطلوبة فى الرواية . أما التغيير الثانى فجوهرى ؛ إذ عدل ديستويفسكى بشخصية الأب الحقيق الطيب الناصح لولده ، إلى هذه الشخصية المقيتة المثيرة للتقزز «فيودور بافلوفتش كارامازوف» . وقد أكسب هذا التعديل الصراع فى الرواية طاقات متفجرة من الحيوية لم تكن لتتوافر لها لو احتفظ دستويفسكى للأب بالشخصية الطيبة الصالحة كما هى فى الواقع . ولعل دستويفسكى قد استوحى شخصية كارامازوف المثيرة للتقزز من الطريقة التى عثرت بها الشرطة على الجثة فى الحادثة الحقيقية ؛ فقد وجدوها موسدة فى بالوعة المجارى sewer لا فى قناة ماء عادية كما ترجمها الدكتور سامى الدروبى مراعاة لتعليمات رقابية فيما يبدو .

والجزء الأخير من الرواية الذى تتضح فيه براءة الابن باعتراف القاتل الحقيق ، لم يبتكره دستويفسكى ابتكارا ، وإنما هو موجود فى الحادثة الأصلية ؛ فنى عدد تال من مجلة (الزمان) التى كان ينشر فيها دستويفسكى فصول كتاب (ذكريات فى منزل الموتى) كتب ملاحظة قبل الفصل السابع قال فيها : «كتبت فى الفصل الأول من منزل الموتى بضع كلمات عن نبيل قتل أباه . وقد تلق محرر (الزمان) من أنباء سيبيريا بأن هذا السجين قد قضى عشر سنوات فى الأشغال الشاقة للا شئ ؛ فقد ثبتت براءته رسميا بعد أن قبض على المجرمين الحقيقيين الذين اعترفوا بقتل الأب . وقد تم إطلاق سراح الشاب التعيس .»[٦] وعقب على هذا الخبر بانفعال يوحى بأن هذه البراءة التى ثبتت بعد فوات الوقت قد هزته ومست عواطفه مسا شديدا . وربما بدأ منذ هذه اللحظة يفكر فى كتابة رواية تناقش مفهوم العدالة ، حتى حقق ذلك بعد سنوات بكتابة أربع روايات تدور كلها حول جرائم القتل ، هى : الجريمة والعقاب ، والأبله ، والشياطين ، والإخوة كارامازوف . والأولى والأخيرة بصفة خاصة مبنيتان بناء بوليسيا محكما ؛ والإخوة كارامازوف أكثر إحكاما من الناحية البوليسية ، بالرغم من أنها أضخم ، وشخصياتها أكثر ، واستطراداتها أطول .

وقبل **دستويفسكى** بقرنين ونصف قرن قرأ **شكسبير** قصة بوليسية انحدرت إليه من أساطير سكان إسكندناوه وأيسلانده وتاريخهم ، فاتخذها أساسا لكتابة أروع مسرحياته «هملت» . وقد لخص الدكتور عبد القادر القط هذه القصة عن كتاب ألف فى أواخر القرن الثانى عشر باللغة اللاتينية ، ولكنه لم يطبع إلا عام ١٥١٤ بعنوان تاريخ الدنمارك . تقول القصة «إن والد (أمليث) كان حاكما على جوتلاند ، وتزوج (جيروتا) ابنة ملك الدنمارك . وقد أصاب هذا الحاكم شهرة كبيرة بعد أن قتل ملك النرويج فى مبارزة جرت بينهما . وأثار ذلك غيرة أخيه (فينج) فاغتاله واغتصب عرشه وتزوج أرملته . وهكذا توج جريمة القتل الشاذة بالزواج المحرم . وصمم الفتى (أمليث) أن يثأر لأبيه . ولكنه ــ لكى يجد فسحة من الوقت ، ويتجنب ما قد يثور حوله من شكوك ــ تصنع الجنون . غير أنه لم يستطع مع ذلك أن يخنى ما كان ينطوى عليه حديثه ــ وهو يتظاهر بالجنون ــ من مغزى وتلميح دفع الملك إلى أن يشك فى أمره ، ويحاول أن ينفذ إلى حقيقة حالته ليعرف إذا كان مجنونا حقا أم يتصنع الجنون . وتوسل الملك إلى غايته بأن دس إليه امرأة جميلة كانت صديقة قريبة إلى نفسه منذ الطفولة ، لكى تغريه بالحديث الصريح ، كما استعان الملك بصديق له لكى يسترق السمع ويعلم ما يدور من حوار بين (أمليث) وأمه فى حجرتها الخاصة . أما المرأة الجميلة فقد حذره إياها أحد أصدقائه المخلصين ، وأما صديق الملك فقد كشف (أمليث) وجوده فى الغرفة مختبأ تحت الفراش ، فطعنه طعنة قاتلة ، ثم مثل بجثته تمثيلا فظيعا . ثم راح يؤنب أمه ويرميها بالفجور ، وبأنها تعاشر من قتل زوجها وأبا ولدها ، مقارنا فى ذلك بين سلوكها وسلوك الوحوش والبهائم . وبهذا استطاع أن يرد أمه عن غوايتها ، ويعيد إليها ضميرها الذى أفقدتها إياه الشهوة والطمع .»[٧]

وهذا الجزء الأول من القصة هو رواية فروسية حسب التقسيم الذى أشرنا إليه آنفا ؛ فهنا فارس نبيل هو (أمليث) وفارس نذل هو (فينج) والصراع يدور بينهما حول الفضيلة والرذيلة ؛ ففينج يرتكب أبشع الرذائل إذ يقتل أخاه ويتزوج أرملته ويغتصب عرشه ، و(أمليث) هو البطل الشهم الذى يقاتل الرذيلة ، فيدبر للثأر لأبيه وعقاب قاتله ، ويرد أمه عن غوايتها . ولا يحتدم الصراع فى نفس (أمليث) كما احتدم فى نفس (هاملت) ، وإنما تتخلص القصة بسرعة من الأم كقطب من أقطاب الصراع ، فترتد عن غيها أمام تأنيب ابنها ، وبذلك لا يكون هناك مجال للتردد فى نفس (أمليث) بين واجبه نحو أمه وواجبه نحو أبيه القتيل ، فيشب الصراع مباشرة بينه وبين عمه ، وتتحقق الإثارة المطلوبة فى رواية الفروسية . وقطبا الصراع قد تحقق لهما قدر متكافئ من القوة بحيث لا يستطيع أحدهما أن يقضى على الآخر بسهولة ؛ فالفارس النذل ملك يستند إلى كل ما تحت يد الملك من قوة وبطش ؛ والفارس النبيل ابن الملكة وابن الملك السابق ؛ وقد أكسبته هذه المكانة حصانة ضد بطش الملك الصريح ، فيلجأ كلاهما إلى التحايل ؛ يدعى (أمليث) الجنون ، ويحتال الملك لكشف حقيقة جنونه بدس عملائه وجواسيسه عليه . ولنتابع القصة كما لخصها الدكتور عبد القادر القط :

«وحين فشل الملك فى الكشف عن سر جنون (أمليث) أرسل به إلى إنجلترا فى صحبة اثنين من حاشيته يحملان لوحا خشبيا حفرت فيه رسالة إلى ملك انجلترا تطلب إليه أن يعجل بقتل الفتى . لكن (أمليث) فتش حقائب الرجلين أثناء نومهما ، فعثر بالرسالة ، واستطاع أن يمحو كلماتها وينقش عليها رسالة جديدة تطلب إلى الملك أن يقتل الرسولين ، ثم ختمها بتوقيع زائف للملك . ونجح تدبيره حين وصل إلى إنجلترا ؛ فقتل الملك الرسولين ، واحتفى به احتفاء كبيرا ، وأعجب بذكائه وحصافته فزوجه ابنته .»[٨]

هذا الجزء الأوسط من القصة هو «رواية بحر» حسب التقسيم الذى أوردناه فى أول المقال ؛ وهى لون من رواية الرحلة ، يتعرض فيه البطل لمخاطر طارئة ويتغلب عليها . ونحن نجد هذه الرحلة فى كل الأساطير والملاحم والسير الشعبية كأنها تقليد أدبى تحرص عليه . وقد التزم **شكسبير** هذا التقليد فى مسرحية (هاملت) فجعله يقوم بهذه الرحلة إلى انجلترا ، بالرغم من أنها غير أساسية فى البناء الدرامى للمسرحية . ولم

يكتف بما حوت القصة الأصلية من مغامرة الرسالة وتغييرها ، فأضاف إليها قصة القرصان وأسر هاملت ، حتى تكتمل لها كل عناصر قصة الرحلة التقليدية . وإذا كان هذا الجزء غير ضروري للبناء المسرحي ، فإنه ضروري للبناء البوليسي ؛ فبعد أن شغل الجزء الأول بالمعلومات وتقديم الأبطال ، واحتفظ للصراع بتوازن دقيق بين قطبيه ، كان من الضروري - بمنطق البناء البوليسي - أن تنطلق الأحداث وتتحرك بسرعة نحو النهاية في الجزء الثالث والأخير ، فكانت قصة الرحلة . وقد كان شكسبير عالما بدقائق هذا البناء البوليسي ؛ ولذلك نراه يبسط تكافؤ قطبي الصراع بوضوح في صدر هذا الجزء الخاص بالرحلة :

الملك :ما أخطر أن يترك هذا الرجل حرا طليقا . على أننا لا ينبغي أن ننفذ فيه أمر القانون بصرامة ؛ فإنه محبوب من العامة المفتونين ، وهم لا يرضون في حكمهم إلا بما تراه أعينهم . وحين يحكمون لا يفكرون إلا في وسيلة عقاب المجرم ، لا في الجريمة نفسها . ولكي يتم الأمر في سهولة ويسر لابد أن يبدو إرسالنا إياه إلى انجلترا بهذه العجلة ، وليد تفكير طويل . إن العلل حين تبلغ حد اليأس لا يشفيها إلا علاج المستيئس ، وإلا فلن تشفى قط .[9]

وشيكسبير كمسرحي يعلم أيضا أن قصة الرحلة ومغامراتها ستولد خللا في البناء المسرحي . وحتى يوفق بين الحبكة البوليسية والحبكة المسرحية ، لا يقدم لنا هذه القصة داخل الإطار المسرحي ، بل يقدمها لنا مروية على لسان هاملت بعد عودته في عبارات سريعة لا تعوق اندفاع الحركة المسرحية إلى نهاية القصة .

° ° °

فإذا كانت الرواية البوليسية قديمة قدم الأساطير نفسها ، وإذا كان البناء البوليسي قد أخذ يزداد بروزا منذ انسلاخ الرواية من ثوب الأسطورة حتى استقل بلون خاص به في أواخر القرن الماضي ، وإذا كان البناء البوليسي يستهوي كبار الأدباء ويمدهم بنسيج مضمون الرواج بين قرائهم ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار يستغلون قصص الجريمة أينما وجدوها ، إما قراءة مثل **شيكسبير** ، وإما سماعا مثل **دستويفسكي** في **الإخوة كارامازوف** ، وإما معاصرة مثل **نجيب محفوظ** في **اللص والكلاب** ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار أيضا يتقنون البناء البوليسي حتى ليصح أن ينسب نجاحهم - أو جزء كبير من نجاحهم - إلى هذا الإتقان - إذا كان هذا كله صحيحا ، فلماذا إذن هذا الموقف المزدري الذي يقفه النقد من الرواية البوليسية ؟

لعل مناقشة أكثر تفصيلا لرأي النقد تعين على الإجابة عن هذا السؤال .

كتب الأستاذ **(روكو فومنتو)** أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة الليتوي الأمريكية بضع صفحات مركزة جمع فيها أهم ما يأخذه النقاد على الرواية البوليسية ، أو رواية (الموقف أو الحبكة المعقدة) كما يسميها .

وهذه الدراسة المركزة كانت تمهيدا لمناقشة مجموعة من القصص القصيرة التي يدرسها لتلاميذه ، ولكنه قرر في أكثر من مكان فيها أن ما ينطبق من أحكامه على القصة القصيرة ينطبق أيضا على الرواية الطويلة ، مع استثناءات قليلة تحكم اختلاف التكنيك بين النوعين ، بحيث يمكن أن نتخذ من دراسته تلك أساسا لفحص موقف النقد الأدبي من الرواية البوليسية .

(أ) يبدأ الناقد بتعريف الرواية البوليسية تعريفا يفرق بينها وبين الرواية الأدبية ، أو الرواية ذات المستوى الرفيع كما يسميها ، فيقول :

« هي تلك الرواية التي تعتمد اعتمادا مكثفا على إطار من الأحداث القصصية ، أو التحولات غير العادية ، أو التطورات المثيرة للدهشة ، أو المفاجآت التي يخرجها الكاتب من عبه كما يخرج الحاوي الأرانب من صندوقه . »[10]

فهذا التعريف يحكم على الرواية بالرخص والابتذال - أي بأنها رواية بوليسية ، حيث سبق أن وحد بين الوصفين - إذا كانت تعتمد على : أحداث مكثفة - تحولات غير عادية - تطورات مثيرة للدهشة - مفاجآت كألعاب الحواة . ويمكن رد هذه الصفات الثلاث الأخيرة إلى عنصر المصادفة .

ولا يماري أحد في أن الرواية التي تعتمد على هذه الأشياء ، وهذه الأشياء وحدها ، هي هراء وعبث يحكم القارئ قبل الناقد بسقوطه . وهناك حقا روايات بهذه الصفة ،وهي ليست روايات بوليسية فقط ؛ فكثير من الروايات السياسية المذهبية مثلا لا تعدو أن تكون مجموعة من الحوادث والمواقف غير المنطقية مع نفسها ، أي أنها تحولات غير عادية وتطورات تثير الدهشة ، ثم يقدم الكاتب الحل المذهبي كأنما أخرجه من جراب الحاوي . ولا تضم الرواية بعد هذا غير بعض الشعارات والمنشورات السياسية .[11] وقبل ظهور هذا اللون من الروايات السياسية نجد كثيرا من الروايات الرومانسية يعتمد على هذه العناصر اعتمادا كبيرا ؛ فلقاء البطل بالبطلة يتم صدفة ؛ وفي تطور مفاجئ يمرض البطل أو البطلة بالسل دائما ؛ ولا يوجد شيء منطقي مع بناء الرواية غير موت أحدهما أو كليهما . ويجري هذا كله وسط حشد مكثف من الحوادث العاطفية المدرة للدموع .

المآخذ إذن عام وموجود في كثير من أنواع الرواية ؛ فلماذا يلصق بالرواية البوليسية وحدها ؟ ولماذا تزدري لمجرد أنها بوليسية في حين تعامل الأنواع الأخرى معاملة علمية ، فتفحص كل رواية على حدة ، وينبذ ما كان ضعيفا ليس فيه إلا هذه المآخذ ، ويقبل في دائرة الأدب الرفيع ما كان ناضجا نضجا يغطي على هذه المآخذ وإن كان لا يلغيها تماما ؟ .

الحق أن الأمر هنا أمر كاتب رديء وكاتب جيد ، ورواية ضعيفة ورواية متقنة ، وليس أمر نوع روائي ونوع آخر ؛ فهذه المآخذ تنصب على عناصر جوهرية في العمل الروائي بصورة عامة . والأحداث التي يعاب الاعتماد على تكثيفها هي أساس التصنيف النوعي للرواية كفن أدبي متميز عن الفنون الأخرى ؛ فما يجعل الرواية رواية وليست قصيدة ولا مقالا مثلا هو أنها تعبر عن موضوعها بالأحداث ، أي بمجموعة من

الأعمال تقوم بها الشخصيات أو تقع لها. ولكن هناك نوعين من الأعمال ؛ أولها هذه الأعمال التى لا تربط بينها أسباب منطقية ، أى لا ينبع أحدها من الآخر كما تنبع النتيجة من السبب أو المعلول من العلة ، ولنصطلح على تسميتها حوادث ، ومفردها حادثة ؛ وثانيهما هى الأعمال التى تربط بينها علاقة العلية ، ولنصطلح على تسميتها أحداثا ، ومفردها[12] حدث. والنوع الأول لا علاقة له بالفن الروائى ؛ فأن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة مثلا لا يصنع رواية ، إنما هى حادثة عادية ، أما أن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة يقودها عدو له كان يترصد خروجه ليقتله تحت عجلاتها ، فهذا حدث قصصى ، إذ إن صدمة السيارة جاءت نتيجة لتربص السائق به لقتله ، وهذا بدوره نتيجة للعداوة التى بينهما. ومثل هذا التفريق بين الحادثة وبين الحدث القصصى ضرورى لتوضيح ما ذكره **روكو فومنتو** من المآخذ على الرواية البوليسية ؛ فهو يحدد بجلاء معنى إطار الأحداث القصصية[13] ، إذ يجعل الأمر غير مقصور على الأفعال العنيفة والسريعة ؛ فهذه حوادث وليست أحداثا. وهو بذلك يسوى بين رجل يفتح مدفعا رشاشا ويفرغه فى صدر خصمه ، وبين رجل يلمس برقة يد حبيبته ؛ فمادام كل من الفعلين صادرا عن منطق الرواية ، ومادام مرتبطا بما يسبقه وما يتلوه من أفعال برباط العلية الذى أشرنا إليه ، فكلاهما حدث قصصى له نفس الأهمية فى البناء الروائى ، وعندئذ يصبح التكثيف عيبا غير وارد ؛ لأن الأفعال ، مهما تتابعت وكثرت فى الرواية ، إما أن تكون أحداثا ، فهى إذن ضرورية ، وإما أن تكون حوادث ، فهى إذن حشو وليست تكثيفا. هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية يكون ما فيها من تحولات غير عادية ، ومن تطورات مثيرة للدهشة ، ومن مفاجآت كأرانب الحاوى ، أمرا غير وارد أيضا ؛ لأنها إن كانت مترابطة ترابطا عليا ، ومنبثقة من منطق الرواية انبثاقا صحيحا ، تكون (أحداثا) بالمعنى الاصطلاحى ، ويكون ما فيها من إثارة للدهشة والمفاجأة براعة من الكاتب تحسب له لا ألاعيب حواة تحسب عليه. أما إن كانت غير منطقية ، فهى (حوادث) بالمعنى الاصطلاحى ، وتكون عجزا من الكاتب وضعفا فى الموهبة القصصية تجعله يعتمد على المصادفات فى تطوير بنائه الروائى وفى تصعيد ذروة قصته. وعندئذ يكون كاتبا ضعيفا يكتب رواية رديئة ، سواء كانت رواية بوليسية أو عاطفية أو سياسية أو سيكلوجية أو اجتماعية ، وإن كان اللونان الأخيران أصعب من أن يفكر كاتب فى اقتحام ميدانهما إلا إذا كان قادرا ناضج الملكات والأدوات.

وكثير من الأعمال الروائية التى أجمع النقاد على رفعتها وسموها تعتمد على أحداث لو جردت من ترابطها العلّى ، أو أخرجت من الإطار المنطقى العام للرواية نفسها ، فلن تزيد عن مجموعة من الحوادث الشاذة غير العادية ، والتطورات غير المعقولة ، والمفاجآت التى تتفوق على مفاجآت الحواة ؛ فالحب الذى نشأ بين كاترين وهيثكليف فى « **مرتفعات ويذرنج** » حب لا يحدث عادة بين الطبقات ، وكثير من تصرفات هيثكليف تعد سلوكا شاذا ليس له ما يبرره إلا منطق الرواية نفسها. وإقدام جورج على قتل ليني فى « **رجال وفئران** » **لشتاينبك** عمل لا يقبله العقل إذا أغفلت الدوافع التى بسطها المؤلف خلال الرواية كلها. ولا أعتقد أن أمهر الحواة يستطيع أن يخرج من جرابه مفاجأة أشد براعة وحذقا من الحكم الذى أصدرته بورشيا فى « **تاجر البندقية** » بأن يقتطع شيلوك رطلا من اللحم من صدر أنطونيو دون أن يريق نقطة دم لم ينص عليها العقد بينهما.

ولو شئنا أن نتتبع هذا الضرب من الأفعال غير العادية والمفاجآت غير المتوقعة فى كل الأعمال الأدبية ذات المستوى المجمع عن رفعته لما أعيانا الأمر ، بل لكان عثورنا على رواية تخلو منه هو المعنى. ولكن الروائيين قدموه إلينا فى إطار (أحداث) قصصية لا (حوادث) مفككة. فالمسألة إذن تتعلق بقدرة الكاتب وملكته ، وليس بطابع لون روائى دون لون.

* * *

(ب) يعقد « روكو فومنتو » مقارنة بين الرواية البوليسية والرواية ذات المستوى الرفيع فيقول :

« إن كاتب الرواية ذات الحبكة المعقدة Plot - Complication story هو راوى حكاية فى المقام الأول. وعنده يكون للمخط الروائى (الأحداث التى تتحقق الحبكة من خلالها) مكان الصدارة على أى شئ آخر. وعلى العكس من قصة الشخصية The Character Story ، فإن قصة الحبكة المعقدة تعنى بأن تخبرنا عن (ماذا حدث) أكثر من عنايتها بإخبارنا عن (لماذا حدث ما حدث). وعلى العكس من قصة الجو The Atmospheric Story ؛ فإنها تعنى بأن تبنى التشويق والإثارة عن طريق حدث أو سلسلة من الأحداث المثيرة للتوتر ، ومن خلال عدد من الذروات الثانوية ، أكثر مما تفعل من خلال المزج الفنى الماهر لعناصر المشهد Setting مع الحالات النفسية والمزاجية. وهى أيضا ، على العكس من قصة الفكرة مصممة على كشف حدث معين أو سلسلة من الأحداث ، أكثر مما هى مصممة على استكشاف فكرة متحدية أو إبراز حقيقة كونية. »[14]

بتحليل هذه المقارنة نجدها مبنية على فكرة التناسب فى النقطة الأولى ، وعلى فكرة الإبدال فى النقطتين الأخريين ؛ فقصة الشخصية تعطى لإبراز (لماذا حدث) نسبة أكبر من تلك التى تعطيها قصة الحبكة المعقدة ، التى تهتم بإبراز الحدث نفسه أكثر من اهتمامها بإبراز (لماذا حدث هذا الحدث) ؛ فإذا طغت عناية الكاتب بإبراز الحدث على عنايته بالدوافع الشخصية والسيكلوجية والاجتماعية الكامنة وراء هذا الحدث ، اختلت النسبة بين العنصرين ، وهبط مستوى الرواية إلى السوقية والابتذال. وهذا صحيح بغير شك. وهناك كثير من الروايات لا تحوى صفحاتها غير حوادث (لا أحداث) متوالية ، يركب بعضها بعضا دون سبب ، غير رغبة الكاتب فى حشد أكبر عدد من الحوادث الغريبة التى يتوهم أنها تشد اهتمام القارئ وتشوقه. غير أن لنا على هذا المأخذ ملاحظات :

١ – إنه ليس مقصورا على الرواية البوليسية ؛ فكثير من الروايات الجنسية الرخيصة لا تجد فيها غير هذا الحشد من الحوادث والمواقف التى لا دافع وراءها غير الرغبة فى الإثارة ، على الرغم من أن موضوع

الجنس مجال خصب للدوافع الشخصية والسيكلوجية والاجتماعية .

٢ ـ إذا صح أن تغليب عنصر (ماذا حدث) على (لماذا حدث) يهبط بالرواية إلى الرخص والابتذال ، فإن العكس صحيح أيضا ، لأن تغليب عنصر (لماذا حدث) على (ماذا حدث) يفكك عرى الرواية ويخرجها من مجال الرواية كلية إلى مجال آخر كالدراسات النفسية أو الاجتماعية .

٣ ـ لابد إذن من وجود تناسب بين العنصرين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ، أى أن الرواية الجيدة ينبغى أن تعنى بتقديم (ماذا حدث) بنفس القدر الذى تعنى به بتقديم (لماذا حدث ما حدث) ، تتساوى فى هذا الرواية البوليسية والعاطفية والنفسية والسياسية .. إلخ .

٤ ـ لم يغفل كتاب الرواية البوليسية هذا التناسب ، فكثير من رواياتهم تحققه بدرجة أو بأخرى . ويقيّم المهتمون بها ما يقرأون منها على هذا الأساس . وهذا ألفريد هتشكوك ، أبرز المختصين فى تقديم هذا اللون فى السينما ، يكتب فى مقدمة بعض مختاراته المنشورة «إن أفضل القصص البوليسية التى تكتب اليوم وأكثرها بقاء ، هى تلك التى تركز على (لماذا) بدرجة متساوية على الأقل مع تركيزها على (من فعل) و(كيف فعل) .»(١٥)

٥ ـ قد يتحقق أحيانا هذا التناسب بدرجة عالية تجعل الرواية محل نزاع بين المستويين ، فما فيها من أحداث مثيرة يجعلها رائجة بين قراء الرواية الرخيصة المبتذلة ، وما فيها من تحليل للدوافع الشخصية والنفسية والاجتماعية يضعها فى أعلى مستويات الرواية الرفيعة ، والمثل الواضح لهذا المستوى النادر هو رواية **لورنس** المشهورة (**غراميات لادى تشاترلى**) التى يعدها النقد إحدى آيات الأدب الإنجليزى المعاصر ، وتصدر لها طبعات نظيفة جيدة التغليف ، وفى نفس الوقت تطبع طبعات خشنة مغلفة بورق أبيض ، لتباع سرا لهواة القصص الجنسية الممنوعة . ومن الطريف أننى رأيت النسخة السرية فى بدروم إحدى المكتبات ، بينما كانت النسخة النظيفة معروضة فى واجهة نفس المكتبة .

أما فكرة الإبدال التى يبنى عليها **روكو فومنتو** مقارناته بين الرواية ذات المستوى الرفيع والرواية البوليسية ، فتتمثل فى أن الأحداث المثيرة والذروات الثانوية تحل فى الرواية البوليسية محل المزج الفنى بين عناصر المشهد والحالة النفسية فى الرواية ذات المستوى الرفيع . كما تتمثل أيضا فى إحلال الكشف عن الأحداث فيها محل الكشف عن الأفكار المتحدية والرائدة فى الرواية الأدبية . والحق أن هذا التقسيم إلى أبيض وأسود أمر لا تؤيده الشواهد . فكثير من الروايات المجمع على أنها رفيعة المستوى تلجأ إلى الأحداث المثيرة لخلق جو من الرعب والتوتر ، ومسرحيات **شيكسبير** بصفة خاصة حافلة بمناظر الدم والأشباح التى لم يقصد من ورائها إلا التأثير فى مشاهدى مسرحه . ولا يعنينا هنا أنه كان يفعل هذا استجابة لروح العصر ، ومنافسة للفرق الأخرى فى اجتذاب الجماهير ، إنما يعنينا أن وجود هذه المناظر لم يسقط برواياته إلى حضيض الابتذال والسوقية . كذلك فإن الفكرة المتحدية أو الكاشفة لحقيقة كونية ليست سمة شائعة فى الروايات ذات المستوى الرفيع ، فليست كل رواية أثارت حربا أهلية كرواية «**كوخ العم توم**» فيما يروون ، وليست كل رواية أدت إلى صدور تشريعات تحمى الأطفال ، مثل رواية «**أوليفرتويست**» ، إنما هى قلة من الروايات تزامن ظهورها مع حاجة المجتمع إلى التغيير . ولا أزعم أن بعض الروايات البوليسية قدمت أفكارا متحدية أو أبرزت حقائق كونية ، ولكن مما يلفت النظر هذا التزامن الواضح بين ظهور فكرة اللص الشريف الذى يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء ، وبين وضوح فساد الرأسمالية والاحتكار وتراكم الأموال فى يد فئة قليلة خلال القرن التاسع عشر . ولو أتيح لدارس أن يبحث هذه الملاحظة فلست أشك فى أنه سيعثر على صلة ما بين ظهور شخصية مثل أرسين لوبين أو سنكلر وبين شيوع الفلسفات الاشتراكية فى أوروبا .

* * *

(ج) ينتقل الناقد بعد ذلك إلى المقارنة بين الصراع فى كل من اللونين فيقول : «**وفى مجال الصراع** Conflict **فإن الرواية الرخيصة (مثل أغلب روايات الحبكة المعقدة) تعتمد على صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو الإنسان ضد الطبيعة ، فى حين تعتمد القصة الرفيعة على الصراع الأكثر تأثيرا فى النفس ، والأشد تعقيدا ، وهو صراع الإنسان ضد نفسه .**»(١٦)

ووضع القضية على هذه الصورة فيه تبسيط شديد ، فالإنسان لا يصارع أى إنسان ، بل إنسانا معينا هو عدوه أو نقيضه ، والعداء والتناقض لا ينشآن من فراغ ، بل هما نتيجة لموقف معين اختلفت وجهة نظر أحد الطرفين إليه عن وجهة نظر الآخر اختلافا لا أمل معه فى التقاء أو حتى فى تقارب ، بحيث لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنه صراع بين فكرتين متناقضتين ، اتخذت كل منهما من أحد الطرفين ممثلا لها . فالصراع فى حقيقة الأمر ليس صراعا بين إنسان وآخر ، أو إنسان ونفسه ، أو إنسان والطبيعة ، بقدر ما هو صراع بين فكرتين تجسمت إحداهما فى إنسان ، وتجسمت الثانية فى إنسان آخر ، أو فى ظاهرة كونية ، أو تجسمت فى الإنسان نفسه فتقاسمت سلوكه مع الفكرة الأولى . وهنا لا يكون الفيصل هو من يصارع من ؟ بل هو فيم يتصارعان . وجلال الصراع فى مسرحية **أوديب**، لا يرجع إلى أن أوديب يصارع الآلهة . وإنما يرجع إلى فكرة جليلة هى من يملك مصير الإنسان ، أما كون أوديب ملكا ، وكونه يصارع آلهة فأمر ثانوى فى تقييم الصراع ، والدليل على ما نقول هو ما حققه المسرح بعد أن تخلص من تأثير الخطأ الذى وقع فيه أرسطو عندما قرر أن التراجيديا ـ كى تكون جليلة ـ ينبغى أن يكون أبطالها ملوكا أو آلهة وأنصاف آلهة ، فقد استطاع **إبسن** أن يقدم صراعا جليلا فى **بيت الدمية** بين زوجين من الطبقة البرجوازية ، ولكنه كان صراعا يدور حول نفس الفكرة الجليلة فى أوديب : من يملك مصير الإنسان ؟ . ومن جهة أخرى كتبت مسرحيات كثيرة لا قيمة لها مع أن الصراع فيها يدور بين نفس الزوجين البرجوازيين ، ولكنه يدور حول مصروف البيت مثلا ، أو حول علاقة حب جديدة بين أحدهما وطرف ثالث .

فإذا ما تقرر أن الفيصل هو فى قيمة الفكرة التى يدور حولها الصراع حق لنا أن نطرح تساؤلين :

١ ـ ما جدوى هذا التقسيم إلى صراع بين إنسان وإنسان ، أو إنسان وظاهرة كونية ، أو إنسان ونفسه ؟ إن الأجدى فى رأيى هو النظر إلى التلاؤم بين طبيعة الفكرة المتصارع حولها ، وبين من تجسمت المواقف المتناقضة فيهم ليقوموا بالصراع . وقيمة « **هاملت** » ليست فى أن الصراع يدور فى نفس هاملت ، وإنما فى أن نفس هاملت هى الأكثر ملاءمة ليدور فيها هذا الصراع . ولننظر إلى المسرحية فى بساطتها التى كتبها بها **شيكسبير** ، بعيدا عن عشرات التأويلات والتخريجات التى اكتشفها النقد فيها . إن الصراع يدور بين عاطفتين متناقضتين لا سبيل أمامها إلى التقارب أو الالتقاء ، عاطفة الثأر لأب قتل غدرا ، وعاطفة الحب لأم هى التى قتلت الأب أو أسهمت فى قتله ؛ فلم يكن من الممكن أن يدور الصراع بين هاملت وشخص آخر أو بينه وبين ظاهرة كونية . ولهذا أدار **شيكسبير** الصراع فى نفس هاملت وحده لضرورة فنية ؛ ومن هنا اكتسبت هذه الروعة وهذا الجلال الذى جعلها أثرا فنيا خالدا . ولو كان الأمر ـ كما يقول روكو **فومنتو** ، وكما يقول كثير من النقاد ـ أن سمو المسرحية يرجع إلى أن الصراع يدور فيها بين هاملت ونفسه ، بغض النظر عن ملاءمة هذا لموضوع الصراع ، فما كان أسهل على **شكسبير** ـ وعلى أى روائى أو مسرحى آخر ـ أن يدير الصراع فى مسرحياته بين البطل ونفسه حتى يكتب لها الخلود .

لقد كتبت قصة **هاملت** قبل **شكسبير** عدة مرات ؛ كتبت بوصفها جزءا من تاريخ الدانمارك ، وكتبت قصة ، وكتبت مسرحية شعرية معاصرة **لشكسبير**[١٧] ولو رجعنا إلى هذه الكتابات لوجدنا أنها جميعا تدير الصراع فى نفس **هاملت** بدرجة أو بأخرى ؛ فلماذا لم تنل واحدة من هذه الكتابات ما نالته مسرحية شيكسبير من التقدير والخلود ، مادام الفيصل هو أن الصراع بين الإنسان ونفسه سمة الأدب الرفيع ؟ لا شك فى أن الأمر يرد إلى سبب آخر ، هو عبقرية **شكسبير** نفسه ، فقد مكنته هذه العبقرية من أن يحقق لطرفى الصراع ـ عاطفة الثأر وعاطفة حب الأم ـ قدرا متكافئا من القوة ، فلم يستطع أحدهما أن يتغلب على الآخر خلال المسرحية على نحو أدى بهاملت إلى التردد والاهتزاز والتناقض فى السلوك والفورات العاطفية ؛ تلك السمات الهاملتية التى دخلت التاريخ . وهذا ما عجز عنه الآخرون ، الذين كتبوا الرواية قبل **شكسبير** .

٢ ـ ومادام الأمر فى حقيقته صراعا بين أفكار تجسدت فى شخصيات ، فلنا أن نتساءل عن طبيعة الصراع فى الرواية البوليسية . ولنتخذ لونا واحدا من ألوانها لنبحث هذه النقطة من خلاله ، وليكن أبعد هذه الألوان عن مجال الأدب ، وهو رواية التحقيق . ومن الواضح أن الصراع فيها مباشر بين المحقق والمجرم ، فهما العدوان اللذان لا يمكن أن يتقاربا . بيد أن من الواضح أيضا أن العداوة بينهما ليست عداوة شخصية ، وغالبا ما يكون لقاؤهما فى الرواية هو اللقاء الأول فى حياتهما ؛ فليس ثمة مجال إذن لافتراض أدنى شبهة لعداوة شخصية بينهما ، ولكن كلا منهما يمثل فكرة تقف فى مواجهة حاسمة مع الفكرة الأخرى ، فالمجرم شخص يخرق القانون ، والمحقق رجل يحمى القانون ، ومن ثم كان الصراع حتميا بينهما ؛ فهو إذن فى النهاية صراع بين فكرتين تجسدت كل منهما فى شخص . وهنا يحق لنا أن نتساءل مرة أخرى إن كان من الممكن أن تتجسد الفكرتان المتناقضتان فى شخص واحد فتتقاسما سلوكه ، كما هو الشأن فى **هاملت** ؟ ممكن بغير شك ولكنه غير طبيعى ، أى أنه ليس أكثر صور التجسد ملاءمة . وعندما حاول بعض الروائيين تحقيق هذه الصورة غير الطبيعية من التجسد لجأ إلى أسلوب فريد لا يتكرر . ورواية « **دكتور جيكل ومستر هايد** » مثل واضح على هذا ؛ فقد لجأ **ستيفنسون** إلى اختراع خيالى يطفو به جانب الشخصية الذى يخرق القانون فتسيطر على الجانب الآخر منها الذى يحترم القانون . وهذا أسلوب يعتمد نجاحه على ألا يتكرر فى أكثر من رواية . ولا شك فى أن ازدواج الشخصية قد عولج فى كثير من الروايات بعد **ستيفنسون** وقبله ، ولكن هذه الروايات كانت تعنى بالتحليل النفسى فى المقام الأول ، وكان إطار الأحداث القصصية فى صرامة هذا التحليل النفسى ؛ وهذا يضعها تحت تصنيف آخر غير الرواية البوليسية . أما الرواية البوليسية فلا يصلح لها مجال آخر لصراع الفكرتين إلا أن تتجسد واحدة منهما فى شخص محقق يقف مع القانون ، وتتجسد الثانية فى مجرم ضد القانون . وكان **ستيفنسون** يريد أن يكتب رواية بوليسية عن رجل شرير بطبعه ولكن مكانته الاجتماعية تقيد حريته فى خرق القانون . وكان دكتور جيكل فى المخطوطة الأولى للرواية شريرا بطبعه ، ولكنه كان مترددا خائفا ، فجاء اختراعه الخيالى ليتخفى فى شخصية جديدة ، ويرتكب ما يشاء من آثام ، دون أن تمتد آثارها إلى شخصيته المعروفة والمحترمة . ولكن **ستيفنسون** أعاد كتابة الرواية بالصورة التى نشرت بها . ويعلق سيرجراهام بلفور ـ الذى أطلع على المخطوطة الأولى ـ على هذا التعديل قائلا : « كانت الرواية الأولى أقل مهارة وصقلاً وأخف حدة فى التأثير ، من الرواية الثانية . كان دكتور جيكل فى الأولى شريرا إلى الأعماق ، ولم يكن مستر هايد (البديل) إلا مرحلة للتخفى . ثم كتب ستيفنسون نصا جديدا ، مدركا أنه قد أخطأ فى المعالجة ؛ فقدم شخصية أعمق تأثيرا ، لأنها إنسانية فى أعماقها . »[١٨]

وهناك رواية ثانية عالجت الجريمة بإدارة الصراع بين فكرتين فى نفس البطل ، وهى رواية « **الجريمة والعقاب** » **لديستويفسكى** ؛ ولكن الفكرتين ـ أو جناحى الفكرة الواحدة ـ كانتا تقتضيان هذا فنيا ؛ فالرواية تحاول أن تجيب عن سؤال : **هل** مقتل عجوز بخيل لإنقاذ مستقبل شاب مثقف طموح يعد جريمة ؟ ومع أن فى الرواية محققا ، ومع أنه يسعى طوال الرواية ليوقع براسكولينكوف ، إلا أن الصراع الحقيقى يدور فى نفس راسكولينكوف ، التى هى أنسب الميادين وأكثرها ملاءمة لإدارة مثل هذا الصراع .

أما قول **فومنتو** إن الصراع بين الإنسان والطبيعة يجعل الرواية رخيصة مبتذلة ، فإن فى رواية « **العجوز والبحر** » لهيمنجواى أكبر برهان على أن هذا ليس هو الرأى الأخير فى هذا الموضوع . والحق أن التفريق الحاد بين صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو صراعه ضد الطبيعة ، أو صراعه ضد نفسه ، إنما هو تفريق يسقط من حسابه عند التقييم طبيعة الصراع نفسه ، وأى الأنواع الثلاثة هو أليق به ، وأقدر على إبرازه ، وإتاحة الفرصة أمام الكاتب ليصعده إلى الذروة المبتغاة ؛ كما أنه يغفل

فى الحكم العام موهبة الكاتب نفسه ؛ إذ يتفاوت النجاح بين كاتب وآخر كل حسب موهبته ، لا حسب لون الرواية التى يكتبها ، بوليسية كانت أم غير بوليسية .

* * *

(د) يتحدث الناقد بعد ذلك عن الحبكة والذروة فيقول : «**القصة البوليسية تعتمد على الحبكة الشديدة وتنتهى إلى ذروة واضحة من السهل إدراكها ، فى حين تعتمد القصة ذات المستوى الرفيع على حبكة أقل تعقيدا ، وذروتها من الخفاء والنعومة بحيث يعتقد القارئ المتسرع أو الغافل أن الرواية لا تبلغ ذروتها ، أو أن ذروتها مشوشة غامضة .**»(١٩)

وهنا نرى الناقد قد ربط بين أوصاف غير مرتبطة بالضرورة ؛ فشدة إتقان الحبكة ووضوح ذروتها لا يعنى سهولة إدراكها بالضرورة ، فربما كان إتقان الحبكة يقتضى القارئ جهدا كبيرا فى تتبع خيوطها ، وتركيزا شديدا فى ملاحظة العلاقات وتطورها ، حتى ينتهى إلى إدراك الذروة بوضوح . وهذا ينطبق على الروايات الأدبية كما ينطبق على الروايات البوليسية ، ويلمسه القارئ فى بعض روايات **أجاثا كريستى** بنفس القدر الذى يلمسه فى بعض روايات **توماس هاردى** . وأعرف مثقفين على قدر رفيع جدا من الثقافة يعجبهم فى **توماس هاردى** أنه وصافة ؛ ومعنى هذا أن وصفه للطبيعة ، وللنباتات خصوصا ، فى رواياته قد استغرق كل انتباههم أو جله فلم يتنبهوا إلى إتقانه الشديد للحبكة الروائية . فالقول بأن إتقان الحبكة من سمات الرواية الرخيصة ، وأن تراخيها أو غموضها وتشوشها ، من سمات الرواية الرفيعة ، قول لا تؤيده إلا شواهد قليلة ، لا تصلح لتعميم الحكم . ولعل المسرح بحكم طبيعته أقدر على نقض هذا الرأى ؛ فمن ذا الذى يزعم أن حبكة (**أوديب ملكا**) أو (**تاجر البندقية**) أو (**عطيل**) حبكة غير متقنة ، وأن ذروتها غير واضحة ؟ حتى **مسرح العبث** يقدم لنا فى بعض نماذجه حبكة متقنة وذروة واضحة . ولعل مسرحية «**قاتل بلا أجر**» **ليونسكو** مثل واضح على ما نقول ؛ فهى لا تقل فى إتقان حبكتها وسيرها قدما نحو ذروتها عن مسرحية «**المصيدة**» **لأجاثا كريستى** . أما إلغاء الحبكة إلغاء مقصودا فى بعض نماذج **مسرح العبث والرواية الجديدة** فشىء آخر ؛ ثم إنه موجة فنية قصاراها أن تضيف إلى روائع الأدب التقليدى نماذج جديدة ، ولكنها لن تلغى أبدا وجوده أو تقلل من قيمته بنجاحها فى الخروج على تقاليد الحبكة المتقنة .

ويمضى **روكو فومنتو** فى تسجيل ما يأخذه النقد على الرواية البوليسية فيتحدث عن الشخصيات وعن الأسلوب ؛ ولو شئنا أن نناقش كل ما أورده فى دراسته عنها لخرجت بنا المناقشة عن الحيز المقدر لهذا المقال . ولكننا نجمل الأمر فى أن كل هذه المآخذ ــ مثل سابقتها بالنسبة للبناء والصراع والحبكة ــ إنما مرجعها إلى الفروق بين كاتب جيد وآخر ردىء ، لا بين نوع روائى ونوع آخر . فالعيب ليس فى أن الرواية بوليسية ، بل العيب فى أن كاتبها لم يحسن عمله ، تماما كما يحدث بالنسبة إلى الروايات غير البوليسية .

لعلنا استطعنا ــ فيما أوردنا من تتبع الجذور الرواية البوليسية ، ومن فحص لموقف النقد الأدبى منها ــ أن نثبت أنها رواية مثل الأنواع الروائية الأخرى التى يعترف بها النقاد . غير أن هذا لا يكفى لتبرير رواجها بين القراء ، ولا لتفسير إقبال كبار الأدباء على الاستعانة بمنهجها فى بعض روائعهم ، ولا للمطالبة بإعطائها ما هى أهل له من اهتمام النقاد والدارسين ؛ فلا بد من أن تكون لها مميزات تبذ فيها غيرها من الأنواع الروائية الأخرى ، حتى تكون جديرة بهذا الرواج وبما نطلبه لها من اهتمام .

والحق أن أبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات مقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر فى الألوان الأخرى . والإثارة ــ إن كانت متقنة وفى موضعها الصحيح ــ تعد ميزة ؛ لا عيبا كما يتصور بعض النقاد ؛ فأقصى ما يطمح إليه الكاتب أن يستولى على اهتمام قارئه ويسيطر على مشاعره وأفكاره فيوجهها الوجهة التى يشاء ، والتى من أجلها كتب ما كتب . ولا يحقق له هذا مثل الإثارة التى تدفع القارئ إلى متابعة القراءة إلى آخر كلمة . والرواية ليست كتابا فى الفلسفة أو التاريخ أو المجتمع ، يقصد القارئ إلى دراسته قصدا ، ويتحمل فى سبيله ما يلقى من عنت ، وإنما هى لون من القراءة الحرة ــ شئنا أم أبينا ــ تجتذب القارئ إليها ، لميزة فيها لا لهدف خاص به هو ؛ وإذا لم تتوافر هذه الميزة فإنه يلقى الرواية من يده قبل أن يكمل بضع صفحات منها . وهذا ما يتحاشاه الكاتب الذى يريد أن يصل إلى عقل قارئه وإلى نفسه . ومن هنا فإنه يسعى إلى أن تتضمن روايته قدرا من الإثارة يحمل القارئ على متابعته إلى النهاية . وسوف نقصر حديثنا هنا على الإثارة فى لون واحد من الرواية البوليسية ، هو رواية التحقيق .

والإثارة ، كما قلنا آنفا ، هى تحريك الشىء بعد سكون ، أو بعد حركة ذات عجلة منتظمة . والشىء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله ، وغالبا ما يكونان عند بدء القراءة فى حالة سكون ، وحياد بالنسبة إلى الرواية ، موضوعا وشخصيات ، على الأقل . ومع بداية القراءة ، أى الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تبدأ الإثارة ، أى تحويل المشاعر والعقل من حالة سكون ، أى جمود بالنسبة للرواية ، إلى حالة حركة ، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلما مضينا مع القراءة ، أى مع الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تماما كما يبدأ الثلج فى التحول من حالة التجمد إلى حالة السيولة عندما يتصل بمصدر للحرارة ؛ وكلما طال اتصاله بهذا المصدر ، وكلما ازدادت كمية الحرارة ، ازدادت حركة جزيئات الماء وتصادمها حتى تصل إلى الغليان ثم إلى حالة البخار ذى القوة الرهيبة ، التى تدفع أضخم الآلات . وهذا التشبيه توضيحى ؛ فما يحدث عند اتصال الثلج بمصدر للحرارة هو تماما ما يحدث ــ أو ما ينبغى أن يحدث ــ عند بدء قراءة الرواية ؛ وكل ما فى الأمر أن الإثارة تحل محل الحرارة . ومعنى هذا أن الإثارة التى تحدث فى مشاعر القارئ وعقله قد انتقلت إليه من الرواية . وهكذا يكون لدينا إثارتان ، إثارة فى عقل القارئ ومشاعره ، وهى ما عرفناها بأنها تحريكه بعد سكون ، ثم إثارة فى الرواية نفسها ، وهى التحريك المفاجئ بعد حركة ذات عجلة منتظمة ؛ وهذا التعريف هو الذى يضع أيدينا على سر البناء القصصى فى

الرواية البوليسية . فلابد أن تبدأ أحداث الرواية متحركة بعجلة منتظمة ، وتستمر فى هذه الحركة صفحات تكفى لأن تنتقل سرعتها الرتيبة إلى مشاعر القارئ أو عقله فتخرجه من سكونه أو جموده بالنسبة إلى الموضوع والشخصيات ، إلى حركة منتظمة مماثلة ، ثم تتحرك أحداث الرواية حركة مفاجئة تخرج بها من السرعة المنتظمة ، وتخرج معها عقل القارئ ومشاعره ، إلى تسارع يزداد بعجلة غير منتظمة ، لايتحكم فيها ويوجهها إلا موهبة الكاتب وخبرته . وقد عبر **ألفريد هتشكوك** عن هذه الطريقة بصورة أكثر وضوحا وإن كانت غير دقيقة : «تتميز رواية التحقيق detective fiction عن كل الأنماط الأخرى من روايات الجريمة بأنها تلح على تقديم الحياة المألوفة ، وتقدم أحداثا غير مألوفة ــ السرقة ، إحراق المبانى عمدا ، القتل ، ... الخ ــ فى لغة عادية طبيعية منطقية .» ويزيد فكرته وضوحا بقوله : «إن الجريمة فى هذا النوع من الرواية البوليسية كالحجر الذى يلقى به فى بحيرة هادئة ، أو كالخيط ذى اللون الشاذ فى نسيج لا لون له ؛ والمحقق هو إخصائى التشخيص ، وعمله هو أن يدرس التموجات الحادثة على سطح البحيرة ليعثر على الحجر الذى أثار اضطرابها ، وأن يلتقط الخيط الشاذ من النسيج المتناسق .»[20]

ويرجع عدم دقة تعبيره إلى أنه يوهم أن الحياة المألوفة هى الحياة العادية الخالية من المثيرات . وقد يكون هذا صحيحا فى بعض الروايات ، ولكنه غير صحيح بالنسبة إلى روايات أخرى . ولكن النوعين يتفقان فى أنهما يقدمان حياة تسير فترة زمنية ما بسرعة منتظمة ، سواء كانت حياة ربة بيت تقضى يومها فى رعاية زهور حديقتها ، أو حياة رجل شرير معقد يقضى يومه مخططا لقتل عدوه . المهم أن تستمر هذه الحياة بضع صفحات من الرواية قبل أن يقع الحدث الذى يغير من حركتها . لابد أن تستمر البحيرة هادئة فترة كافية قبل أن يلقى فيها بالحجر . وبعد هذا تتحرك الأحداث بتسارع لا يحكمه إلا موهبة الكاتب وخبرته كما قلنا ، ولكن مهما تباينت المواهب وتفاوتت الخبرات ، فهناك دائما نسيج يكاد يكون ثابتا فى بناء رواية التحقيق ورواية اللغز . وقد اخترت قصة قصيرة من قصص «**شرلوك هولمز**» لنحاول من خلالها أن نضع أيدينا على هذا النسيج الثابت فى البناء .

القصة عنوانها «**الرجل ذو الشفة الملتوية**»[21] ، نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٢ ؛ فهى من تراث الرواية البوليسية الذى نسج على منواله فيما بعد ، وهى من لون رواية اللغز التى تتفق مع رواية التحقيق فى البناء ، سوى أن المحقق فيها يواجه لغزا غامضا لا مجرما معينا .

واللغز الذى تقدمه القصة هو اختفاء زوج محترم فى ظروف تتساوى فيها احتمالات قتله أو هروبه أو اختطافه ، دون أن يكون هناك مرجح ظاهر لأحدها ؛ فليس للزوج أعداء يبغون قتله ، فضلا عن أن جثته لم يعثر عليها ؛ وهو مستريح اقتصاديا وعائليا ، إلى درجة لا تجعل هروبه أمرا مقبولا ؛ ولم تتلق زوجته رسالة بطلب فدية ترجح اختطافه . وقد تصدى شرلوك هولمز لحل هذا اللغز ، ونجح فى حله كما هو متوقع .

وقبل أن نتابع المؤلف «**كونان دويل**» فى طريقة بناء روايته لنرى كيف حقق القدر المطلوب من الإثارة ، علينا أن نلاحظ أن البناء Structure عملية ميكانيكية تتم خارج الرواية على أساس تخطيط يتم ، ولو بصورة مبدئية ، قبل البدء فى الكتابة ، وهو بذلك مختلف عن القالب Form الذى يتشكل فى أثناء الكتابة جملة فجملة ، وفقرة ففقرة ، وفصلا ففصلا . ولا يمكن وضع تخطيط مسبق له أو التنبؤ به . حيث إن الشخصيات والمواقف هى التى تشكله ؛ وذلك على العكس من البناء الميكانيكى structure الذى يقوم الكاتب بوضع التصميم الأساسى له . ومن هنا يكون من الممكن أن تستخلص قواعد عامة للبناء الروائى تصلح للتطبيق على أى رواية من نفس النوع ، كما يمكن أن يستعين بها الكاتب على إتقان عمله . وهذا هو المبرر للجهد الذى نطالب النقد ببذله لدراسة بناء الرواية البوليسية على اختلاف ألوانها . بعد أن ثبت أن بناءها هو أفضل أنواع البناء من حيث القدرة على الإثارة والوصول إلى عقل القارئ ومشاعره وتوجيهها الوجهة التى يريدها الكاتب .

يبدأ **كونان دويل** روايته بتحقيق البداية ذات الحركة المنتظمة ، أو ذات الأحداث التى تجرى فى نطاقها المألوف والمنطق كما وصفها **ألفريد هتشكوك** . ولكنه لا يتخذ من حياة الزوج ــ واسمه نيفل سانت كلير ــ مهادا لخلق الحركة المنتظمة ، بل يتخذ من حياة دكتور واطسون ، مساعد **شرلوك هولمز** ، مهادا لهذه الحركة ، فيقدمه جالسا فى إحدى الأمسيات مع زوجته بمنزله عندما يدق جرس الباب ، فيتوقعان أن القادم مريض فى حاجة إلى إسعاف سريع أو معونة طبية ؛ ولكن الزائر الليلى كان إحدى صديقات العائلة ، وكانت فى حاجة فعلا إلى معونة من دكتور واطسون ، ولكنها ليست معونة طبية بل إنسانية ؛ فزوجها ــ مستر هويتنى ــ غائب عن بيته منذ ثلاث ليال ، وهى تعرف أنه قضى هذه الليالى فى وكر لتدخين الأفيون ، وتطلب من واطسون أن يذهب إليه ويعود به . ويقوم واطسون بهذا العمل ، ويذهب إلى وكر الأفيون فى «سواندام لين» ويعثر على هويتنى ويعيده إلى بيته .

مثل هذه البداية تبدو بعيدة عن موضوع القصة فى الظاهر ، ولكنها ليست كذلك ، إذا أمعنا فيها النظر . فالقصة أولا قصة **لشرلوك هولمز** ، تروى من خلالها قصة نيفل سانت كلير . وبهذا يكون لها بطلان يتقاسمان اهتمام القارئ ، بطل ثابت فى كل السلسلة الروائية هو **شرلوك هولمز** ومساعده واطسون ، وبطل خاص بكل رواية فى السلسلة ، وهو نيفل سانت كلير فى هذه الرواية .

ويستطيع الكاتب أن يبدأ روايته من محيط أى من البطلين ؛ وفى كثير من الروايات يختار الكاتب أن يبدأ بحياة البطل الخاص بالرواية ثم يدخل عليها البطل الثابت فى مرحلة لا حقة ، ولكن **كونان دويل** اختار فى هذه القصة أن يبدأ بالبطل الثابت ، أو بصديقه الذى يمثله ، وكان موفقا فى هذا الاختيار لعدة أسباب ؛ فهو ــ من ناحية ــ قد أبعد الأذهان عن التنبؤ بموضوع القصة فى مرحلة مبكرة قد تضعف كمية الإثارة والتشويق ، وهو من ناحية أخرى قد هيأ الأذهان لجو القصة الخاص دون أن يكشف موضوعها ؛ وقد حقق هذا عن طريق مستر هويتنى مدمن الأفيون ، فهو أيضا زوج محترم مختف عن زوجته التى تبحث عنه ، أى أنه صورة مخففة من نيفل سانت كلير الذى تعرض القصة موضوع اختفائه . وقد كان الكاتب ذكيا ومتمكنا من فنه فقدم الصورة بحيث لا تطغى على الأصل ، فمع أن هويتنى زوج مختف مثل

سانت كلير ، إلا أن المكان الذى اختفى فيه معلوم للزوجة ، وهو وكر تدخين الأفيون ؛ وسبب الاختفاء واضح أيضا ، وهو أنه أسرف فى تدخين الأفيون حتى فقد القدرة على الإحساس بالزمن ؛ والعثور عليه وإعادته إلى الزوجة القلقة قد تما فى سهولة ويسر ، فلم يتكلف واطسون سوى استئجار عربة والذهاب إلى الوكر ووضع هويتنى فى العربة وإعادته إلى بيته . ليس هنالك لغز إذن فى قصة اختفاء هويتنى ؛ والقارئ يشعر منذ أول لحظة أن هذا الاختفاء ليس هو موضوع القصة ، بل هو تمهيد للموضوع .

وشىء آخر حققه الكاتب بهذه البداية البعيدة فى الظاهر عن الموضوع الأصلى ، فقد استغله لتقديم وصف كامل ودقيق لشارع سواندام لين ولوكر الأفيون الذى تطل نوافذه الخلفية على أحد أرصفة النهر فى شرق لندن . وسنعرف فيما بعد أن أحداث اختفاء نيفل سانت كلير قد دارت فى هذا الشارع وفى هذا الوكر ، وأن رصيف النهر يلعب دورا مهما فى لغز اختفائه . ولو كان الكاتب قد ساق هذا الوصف الضرورى لفهم الحدث الأصلى فى أثناء وقوع هذا الحدث لعرقلت كثرة التفاصيل من تدفق الحركة الروائية ، وأصابت القصة بقدر كبير من الإملال وبطء الإيقاع ، أغناه عنهما وضعه هذه التفاصيل فى هذا الجزء قبل أن تبدأ الأحداث الأصلية فى التحرك .

وشىء ثالث حققته هذه البداية ؛ فقد استغل عن طريقها دخول شرلوك هولمز فى الأحداث بطريقة حققت قدرا كبيرا من الإثارة ، وفى مرحلة كان شبح الإملال فيها قد لاح فى الأفق ، فمن الطبيعى ــ وقد ساق الكاتب اختفاء هويتنى والعثور على صورة حكاية خالية من الصراع ــ أن يبدأ القارئ فى الشعور بالملل بعد أن قرأ أربع صفحات ــ من أربع وعشرين صفحة هى كل القصة ــ دون أن يحس بالصراع ، ودون أن تتطور الأحداث نحو ذروة خاصة بها . ولكن هذه الصفحات الأربع كانت ضرورية ــ كما ذكرنا ــ لوصف مسرح الأحداث القادمة ، ولتهيئة الجو النفسى والعقلى لوقوعها ؛ فلم يكن من المستطاع الاستغناء عنها . وقد تغلب الكاتب على الإملال بإظهار شرلوك هولمز على المسرح بطريقة مثيرة ؛ فبعد أن عثر واطسون بهويتنى وأقنعه بالعودة إلى زوجته ، وسار به نحو الباب بين صفين من مدخنى الأفيون ، شعر فى أثناء سيره بلكزة خفيفة فى كتفه ، وسمع صوتا يهمس له «بعد أن تمر بى التفت إلى الخلف وانظر إلىّ . » وكان يعرف هذا الصوت معرفة تامة ؛ فهو صوت شرلوك هولمز . وعندما التفت إليه رآه جالسا يدخن الأفيون بين مجموعة من المدمنين وقد تنكر فى ثياب رثة وهيئة زرية .

وهكذا بدأت الأحداث الأصيلة فى التدافع إلى مسرحها ، فقد وضع واطسون هويتنى فى العربة وأعطى العنوان للحوذى وطلب منه أن يذهب به إلى هناك ، ثم وقف فى الظلام ينتظر شرلوك هولمز الذى خرج إليه وسار معه يحكى له السر فى وجوده المريب والمثير فى وكر الأفيون . وكان هذا السر هو اختفاء سانت كلير الغامض ، أى اللغز الذى تدور عليه القصة والذى يشتغل شرلوك هولمز بحله . وفى هذا الجزء من القصة تتجلى قدرة الكاتب وموهبته الخاصة فى البناء البوليسى فقد كان عليه أن يقدم للقارئ هيكل اللغز متضمنا كل التفصيلات التى يكمن فيها الحل .

وعليه أن يفعل هذا دون أن يضفى أهمية ، ولو ضئيلة ، على أى من هذه التفصيلات توحى للقارئ بأن فيها حل اللغز ، أو تكشف له عن طبيعة هذا الحل . ولأهمية هذا الجزء أوثر أن أترجمه ترجمة حرفية . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون :

«منذ سنوات ــ فى مايو سنة ١٨٨٤ بالتحديد ــ جاء إلى ضاحية (لى) سيد مهذب يسمى نيفل سانت كلير ، يبدو من مظهره أنه يملك قدرا كبيرا من المال ، فاشترى فيلا كبيرة ، وخطط حديقتها تخطيطا منسقا جميلا ، وعاش معيشة مرفهة بصورة عامة . وقد استطاع أن يعقد صلات الصداقة بالتدريج مع جيرانه . وفى سنة ١٨٨٧ تزوج ابنة أحد أصحاب مصانع الجعة المحلية وأنجب منها غلامين . ولم يكن له عمل ، ولكنه كان على صلة ببعض الشركات ، وكان يذهب بانتظام إلى لندن فى الصباح ليعود فى المساء بقطار الساعة ٥ ، ١٤ دقيقة الذى يستقله من شارع كانون . ومستر سانت كلير ، الذى يبلغ الآن السابعة والثلاثين ، رجل معتدل المزاج ، وزوج طيب ، وأب شديد الحنان ، وبصورة عامة محبوب من كل من يعرفه . ويحسن أن أضيف إلى هذه البيانات أن ديونه التى استطعنا أن نتأكد منها تبلغ ٨٨ جنيهاً وعشر شلنات ، بينما رصيده فى البنك يبلغ ٢٢٠ جنيها ، فليس هناك مبرر للقول بأن هناك متاعب مالية تثقل عليه . »

هذا الوصف الاستاتيكى لسانت كلير يقدم مجموعة من الحقائق عن الشخصية ، وهى حقائق منتقاة بعناية شديدة ؛ لا لترسم صورة دقيقة له فحسب كما يتبادر إلى الذهن عند القراءة الأولى ، بل لتخفى بينها حقيقة أساسية فى حل لغز اختفائه ، وهى أنه رجل بلا عمل ، وقد ساقها الكاتب بطريقة ذكية لا تلفت النظر إلى أهميتها ، إذ ربط بينها وبين ذهابه يوميا بانتظام إلى لندن وعودته منها فى موعد ثابت ؛ وهو لكى يزيدها خفاء ذكر موعد قطار العودة واسم محطة الركوب فى تفصيل يوهم بأن الأهمية لها ، وأنها سبب ذكر ذهابه بانتظام إلى لندن مع أنه بلا عمل ، وفى نفس الوقت دس هذه الحقيقة الأساسية بين مجموعة من الحقائق كلها ضرورية لفهم القصة وإن كانت غير ضرورية لحل اللغز . وهو بهذا يطبق قاعدة فى بناء قصة اللغز وقصة التحقيق ، وهى أن كل الحقائق التى تؤدى إلى حل اللغز ينبغى أن توضع كاملة أمام القارئ وأمام المحقق أيضا ، وذلك لسببين : أولهما أن تقدم للقارئ مادة لمشاركة المحقق فى التفكير . فهذا التفكير يمثل مصدر المتعة الأول فى هذا اللون من القصص . وثانى السببين هو ألا يحس القارئ بخيبة الأمل أو بأنه خدع عندما يقرأ حل اللغز فى آخر القصة فيكتشف أن حله يعتمد على حقيقة كانت مجهولة لديه . فهذا يقضى تماما على معنى اللغز وعلى متعة التحدى التى يحسها القارئ ويطلبها من القراءة . ومثل هذا الخطأ لا يقع فيه إلا الكاتب الردىء الذى لا يتقن فنه .

وليس معنى هذا أن كل الحقائق ينبغى أن توضع أمام القارئ فى أول الرواية ، أو توضع متجاورة كما فعل كونان دويل فى هذه القصة كما سنرى فيما بعد ؛ فهذه قصة قصيرة وليست رواية ؛ وتركيز الحقائق ووضعها متتالية بهذه الصورة من خصائص القصة القصيرة ولا شأن له بالبناء البوليسى ، بل إن الأفضل فى الرواية الطويلة أن توزع الحقائق

على مدى واسع من الأحداث والصفحات ، مما يعين الكاتب على إخفاء أهمية ما ينبنى عليه حل اللغز منها ، ولكن بشرط أن يقتصر ذكر الحقائق على مرحلة عرض اللغز فى الرواية ؛ فلا مجال لذكر حقائق جديدة فى مرحلة الحل تجنبا للعيب الذى أشرنا إليه .

وتبدأ أحداث القصة الأصلية ـ قصة اختفاء نيفل سانت كلير ـ بعد هذا العرض السريع للحقائق ؛ فقد ذهب كعادته إلى لندن ، وذكر لزوجته قبل خروجه أنه سيحضر معه لعبة المكعبات لابنهما الصغير . وبعد خروجه تلقت زوجته برقية من مكتب إحدى شركات الملاحة لتتسلم طردا وصل إليهم باسمها ، فذهبت بدورها إلى لندن وتسلمت الطرد ، وغادرت مكتب الشركة فى الساعة الرابعة وخمس وثلاثين دقيقة ، وفى أثناء سيرها بحثا عن عربة مرت فى شارع « سواندام لين » فسمعت صوت زوجها يهتف باسمها من نافذة فى الطابق الثانى فوق وكر الأفيون ، ورأته فى النافذة يلوح لها بيديه فى فزع شديد ، ثم اختفى من النافذة ، كأن يدا جذبته بقوة وعنف إلى الداخل ، ولكنها استطاعت أن تلاحظ قبل اختفائه أن ياقة قميصه ورباط عنقه منزوعتان من حول رقبته . فاندفعت إلى وكر الأفيون لتنجد زوجها الذى أحست بأنه فى خطر ، ولكن صاحب الوكر كان فى أسفل السلم فمنعها فى غلظة من الصعود إلى الطابق الثانى . فخرجت تطلب النجدة التى جاءتها فى صورة دورية من رجال الشرطة يقودها أحد المفتشين . واقتحم رجال الشرطة الوكر ، وصعدوا إلى الطابق الثانى ومعهم الزوجة فلم يجدوا أثرا للزوج ، وإنما وجدوا متسولا أعرج هو الذى يسكن هذه الغرفة ، وأنكر المتسول أنه رأى الزوج ، وأيده صاحب الوكر فى إنكاره ، واتهم كلاهما الزوجة بأنها إما مجنونة وإما أنها كانت تحلم فى أثناء سيرها ، وصدق مفتش الشرطة أقوالهما ، لولا أن الزوجة رأت صندوق لعبة المكعبات التى وعد زوجها بأن يشتريها لابنهما الصغير عند عودته ، فقلب هذا الاكتشاف الموقف ؛ إذ أدرك مفتش الشرطة أن الأمر جاد .

يطبق الكاتب فى هذا الجزء قاعدة الإثارة التى أشرنا إليها آنفا ؛ فالأحداث كانت تسير بحركة منتظمة العجلة ، أو بطريقة مألوفة كما يقول هيتشكوك : الزوج يذهب إلى لندن كعادته ، والزوجة تذهب أيضا إلى لندن فى مهمة عادية ، ثم تسير فى الشارع باحثة عن عربة تركبها مثل أى سيدة فى مكانها ، وفجأة تختل عجلة السرعة المنتظمة ، أو يلقى بالحجر فى البحيرة الهادئة فيضطرب سطحها ، فتتدافع الأحداث غير المتوقعة منذ سماع زوجها يهتف باسمها فى فزع حتى اكتشاف اللعبة التى وعد بشرائها لابنهما .

وقد ذكر الكاتب فى أثناء سرده لهذه الأحداث المفاجئة مجموعة من الحقائق التى ستقوم بدور مهم فى حل اللغز وإن كان القارئ لن يلتفت إلى أهميتها وسط هذه الأحداث المثيرة ؛ فأمامنا جريمة قتل شاهدتها الوحيدة هى الزوجة ، وهى لم تر الجريمة فى أثناء وقوعها ، بل قبل وقوعها بلحظات ، وما رأته دليل لامراء فيه على أن الجريمة قد وقعت فعلا ، فصيحة الزوج الفزعة ، وتلويحه لها بذراعيه مستنجدا ، وجذبه إلى داخل الحجرة عنوة ، كل هذا يؤدى بالضرورة إلى أن اعتداء عنيفا قد وقع على الزوج . فإذا أضيف إليه أنه كان بلا ياقة ولا رباط عنق ، وأنه اختفى عند صعود الشرطة بعد ذلك بدقائق إلى الحجرة ، تأكد أنه راح ضحية جريمة . وقد اتجه التحقيق هذه الوجهة فعلا ، ولابد أن تفكير القارئ سيتجه أيضا هذه الوجهة ؛ غير منتبه إلى أن الوقائع قد رويت له ، كما رويت للمحقق ، من وجهة نظر الشاهدة الوحيدة . وهنا يقدم الكاتب ، تطبيقا لقاعدة أخرى من قواعد بناء الرواية البوليسية وهى المزج المتعمد بين الوقائع وتفسيرها من وجهة نظر الشهود ؛ فهتاف الزوج باسم الزوجة واقعة ، ولكن الفزع فى صوته وجهة نظر ، والتلويح بالذراعين واقعة ، ولكن كونه يفعل هذا مستنجدا هو وجهة نظر ، وابتعاده عن النافذة بسرعة واقعة ، ولكن نسبة هذا إلى أن رجلا أو رجالا يجذبونه بعنف إلى الداخل هو وجهة نظر ؛ فقد تكون الصيحة دهشة لا فزعا ، وقد يكون التلويح بالذراعين يأسا لا طلبا للنجدة ، وقد يكون الدخول إلى الحجرة بسرعة فرارا لا خضوعا لقوة تجذبه . وهنا يكمن سر اللعبة كما يقولون فى رواية اللغز ورواية التحقيق ؛ فأين الحقيقة وأين الوهم فى هذه الوقائع ؟ ينبغى أن يكون المزج بين الحقيقة والوهم تاما ومتقنا فى الرواية الجيدة البناء ؛ ويتم هذا عن طريق سلسلة من الوقائع التى تؤكد أن الوهم حقيقة ، وتبعد الذهن تماما فى هذه المرحلة عن الشك فى صدق وجهة نظر الشاهدة ، بل ينبغى أن تؤكد هذه الوقائع أن ما ترويه الشاهدة حقائق لا وجهة نظر على الإطلاق . وسوف أقدم ترجمة حرفية لهذه السلسلة من الوقائع المضللة . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون عقب اكتشاف لعبة المكعبات :

«أدى هذا الاكتشاف ، وما ظهر من الاضطراب الواضح على المتسول الأعرج ، إلى أن يدرك المفتش أن المسألة جادة ، ففحص الحجرة بعناية شديدة ، وكانت نتيجة الفحص تشير إلى أن جريمة قد وقعت . كانت الحجرة الأمامية مؤثثة كحجرة معيشة بسيطة ، وكانت تؤدى إلى حجرة نوم صغيرة تطل على أحد أرصفة الميناء . وكان بين الرصيف ونافذة حجرة النوم شريط ضيق من الأرض . وكان هذا الشريط عند انحسار المد جافا ولكن إذا جاء المد فإنه يمتلئ بالماء إلى ارتفاع أربعة أقدام ونصف على الأقل . وكانت النافذة عريضة ، ومصراعها يفتح بالرفع إلى أعلى . وعند فحص قاعدتها وجدت آثار دماء حديثة ، كما وجدت عدة نقط من الدم على الأرض . وعند تفتيش الحجرة الأمامية وجدت ثياب مستر نيفل سانت كلير مخبأة خلف ستار . كانت كلها هناك ماعدا معطفه . وباستثناء الثياب ولعبة المكعبات لم يكن فى المسكن أى أثر لمستر كلير . كان من الجلى أنه قد ألقى به من النافذة ؛ إذ لا مخرج آخر سوى الباب الذى كانت مسز سانت كلير تقف عنده مستنجده بالشرطة . وقد قضت بقع الدماء على أى أمل فى أن يكون قد تمكن من النجاة سباحة ، فضلا عن المد كان فى أقصى ارتفاعه وقعت هذه المأساة . » .

هذه المجموعة الثالثة من الأحداث تختلف عن المجموعتين السابقتين فى أنها تحتاج إلى تفسير ؛ ففى حين كانت المجموعة الأولى تصف الزوج وعاداته ، وفى حين كانت المجموعة الثانية ممتزجة بالتفسير الذى قدمته الزوجة من وجهة نظرها ، تأتى هذه المجموعة الأخيرة تطالب المحقق والقارئ بأن يجدا لها تفسيرا ؛ فالثياب المخبأة تؤكد أن الزوج كان فى الحجرة حقا عندما رأته الزوجة ، فأين هو الآن عند التفتيش ؟ الجواب

الطبيعى هو أنه خرج من المسكن . فمن أين خرج والزوجة كانت تقف على باب البيت ؟ لا مخرج له إلا النافذة العريضة التى تطل على مجرى الماء . وكيف خرج ؟ الدماء فى الحجرة وعلى النافذة تقول إنه خرج مصابا . ربما كان جريحا . وربما كان مقتولا . كل الأحداث تؤكد ـ كما قال هولمز لصديقه ـ أن نيفل سانت كلير راح ضحية جريمة بشعة . ولم يبق أمام المحقق إلا العثور على الجثة بعد أن ينحسر المد والاهتداء إلى القاتل والقبض عليه .

وإلى هنا يكون تيار الأحداث الأساسية قد اكتمل . ويكون دور القارئ مقصورا على المتابعة إرضاء للفضول فقط ؛ أى أن القصة قدمت له الإجابة الكاملة عن السؤال (ماذا حدث ؟) . وينبغى كما رأينا أن تكون الإجابة عن هذا السؤال واضحة ووافية ، لأن هذا الجزء يمثل عناصر اللغز الأساسية ، التى تتضمن الحقائق اللازمة لحله . وإن كانت مختلطة بحقائق توضيحية وأخرى تفسيرية وثالثة ليست سوى وجهة نظر شهود الجريمة .

ويبدأ اللغز عند إثارة السؤال (كيف حدث ما حدث ؟) . والرواية الجيدة لا تطرح هذا السؤال مباشرة ، بل تقدم مجموعة جديدة من الأحداث تدفع القارئ إلى أن يثير هذا السؤال بنفسه . وبذلك يتحقق شرط من شروط الرواية الجيدة . وهو اندماج القارئ مع أبطالها وأحداثها . وعندما يطرح القارئ سؤال (كيف ؟) فإن هذا يعنى أنه قد حقق الاندماج الشعورى مع شخصية المحقق ، أى أنه قد تقمص شخصيته وحل محله فى الرواية ، أو توحد فيه فشاركه التفكير والانفعال . وقد توصل **كونان دويل** إلى هذا بأن قدم واقعتين جديدتين تنقضان النتيجة التى أدت إليها الأحداث حتى الآن . فعندما انحسر المد لم تعثر الشرطة على جثة نيفل سانت كلير ، بل عثرت على المعطف المفقود . ووجدت جيوبه مثقلة بمئات البنسات وأنصاف البنسات المعدنية التى وضعت فيه ليضمن من ألقاه من النافذة أنه سيغوص فى الماء ولن يطفو على السطح فتراه الشرطة . ومعنى هذا أن جثة سانت كلير لم تكن تلبس المعطف عندما ألقيت من النافذة ، وهذا يؤدى إلى حد فرضين : فإما أنها ألقيت دون المعطف وجرفها المد عند انحساره . فلماذا ألقى المعطف وحده ؟ ولماذا ألقى دون بقية الثياب ؟

أما الحقيقة الثانية التى قلبت الموازين فهى أن القاتل لابد أن يكون أحد اثنين : صاحب الوكر ، أو المتسول . وقد ثبت أن صاحب الوكر كان فى أسفل السلم يمنع الزوجة من الصعود بعد أن شاهدت زوجها حيا بثوان قليلة . فهو ليس القاتل إذن . وإن كان من الممكن أن يكون شريكا أو معينا للقاتل . أما المتسول فكان جالسا . عندما اقتحم رجال الشرطة المسكن . فى هدوء لا يتوافر لرجل ارتكب جريمة قتل منذ ثوان . ثم إن التحريات أثبتت أنه رجل مسالم وديع لم يسبق أن أقدم على عمل من أعمال العنف أو عمل يخرق القانون . باستثناء احترافه التسول . كذلك أثبتت التحريات أنه لم تكن هناك على الإطلاق علاقة بينه وبين سانت كلير . وقد قدم تفسيرا مقنعا للدماء على النافذة وعلى الأرض . فقال إن إصبعه قد جرح وهو يرفع مصراع النافذة فتساقطت منه هذه الدماء . وكان إصبعه مجروحا حقا . أما ثياب سانت كلير التى وجدت فى حجرته فقد قال إن وجودها عنده يثير دهشته مثل رجال الشرطة تماما ، فهو لا يعرف سانت كلير . ولم يكن أحد فى المسكن غيره بعد ظهر هذا اليوم . وأنه لا يعرف كيف جاءت هذه الثياب أو صندوق المكعبات لتوضع فى مسكنه . وطبيعى أن الشرطة قبضت على المتسول وأودعته السجن رهن التحقيق . ولكن التهمة لم توجه إليه . لأن الجثة ـ وهى جسم الجريمة ـ لم يعثر عليها بعد .

وهكذا وضع اللغز كاملا أمام القارئ والمحقق معا . فإذا كان سانت كلير لم يقتل فأين هو ؟ وكيف خرج ـ أو أخرج ـ من البيت دون ثياب ودون أن تراه الزوجة الواقفة عند الباب ؟ إن كان قد خرج من النافذة حيا وسبح فى الماء فلماذا ؟ ولماذا لم يعد إلى بيته ؟ ولماذا لم يتصل بزوجته ليطمئنها ؟ وإن كان قد أخرج عنوة وألقى به فى الماء فلماذا ؟ وأين هو الآن إن كان لا يزال حيا ؟ أما إن كان قد قتل فمن قاتله ؟ وأين جثته ؟

وكل من الاحتمالين كما ترى يتساوى مع الآخر فى إمكانية وقوعه . وكل منهما أيضا يجد فى بعض الوقائع الصغيرة ما ينقضه . وعلى المحقق ـ والقارئ معه ـ أن يعمل فكره ليرجح أحد الاحتمالين ويتابعه فحصا ومناقشة حتى يصل إلى الحقيقة . وقد وضع شرلوك هولمز السؤال فى صيغة ترده إلى جذوره الأساسية فقال :

« ماذا كان نيفل سانت كلير يفعل فى وكر الأفيون ؟ وماذا حدث له هناك ؟ وأين هو الآن ؟ وما هى العلاقة بين المتسول وبين اختفائه ؟ . »

ونلاحظ هنا أن الكاتب يقدم العون للقارئ على حل اللغز ، ولكنه عون ذكى ، أو خبيث إن شئت ؛ فهو يقدم له مجموعة من الأسئلة على لسان المحقق ، فيها سؤال واحد فقط هو الذى يحل اللغز . وهو ماذا كان نيفل يفعل فى وكر الأفيون ؟ ولكن معرفة الجواب مستحيلة . إذا اكتفى بالحقائق التى قدمها حتى الآن ، فلا شىء فيها يشير إلى وجود علاقة ما بين سانت كلير وبين وكر الأفيون . ويتساوى القارئ والمحقق فى هذا ، فمن المستحيل أيضا على شرلوك هولمز أن يعرف الجواب من الحقائق السابقة وحدها . وهذا يعنى أن حل اللغز يحتاج إلى مزيد من البحث ، وهذا عمل المحقق لا القارئ ، ولكنه يجعل القارئ مشدوداً إلى المحقق . يتابع كل خطواته ، ويتأمل كل ما يوجه من أسئلة وما يتلقى من إجابات . وهذا الجزء من البناء جوهرى عند كثير من الكتاب . وأحداثه تشغل غالبا أكثر صفحات الرواية . ونحقق لها أكبر قدر من الإثارة العقلية التى يشارك فيها القارئ بعد أن تقمص شخصية المحقق . ولابد أن يشتمل هذا الجزء على نقطة التحول التى تضئ الطريق أمام المحقق والقارئ إلى حل اللغز . وإلا فقد هذا الجزء من البناء مبرر وجوده . ولكن نقطة التحول هذه ينبغى أن تقدم بطريقة تلفت نظر المحقق لا القارئ ، وإن كانت تثير دهشته . وهذه قاعدة أخرى من قواعد البناء البوليسى فى رواية اللغز أو رواية التحقيق . وهى أن المحقق لابد أن يسبق القارئ فى قوة الملاحظة وفى الربط بين الجزئيات خطوة ؛ ولكن لابد أن تكون خطوة واحدة فقط حتى لا تتسع الفجوة بين القارئ والمحقق إلى الدرجة التى تهدد عملية الاندماج التى تمت بينهما . ويتحدد مستوى

الرواية من حيث الجودة أو الرداءة بقدرة الكاتب على الاحتفاظ بهذه الخطوة التى تتوقف عليها المتعة التى يشعر بها القارئ فى أثناء قراءة الرواية. وقد بين هتشكوك سر هذه المتعة بقوله: «إن مقياس عبقرية المحقق إنما يوجد فى حساسيته الزائدة نحو الشاذ، سواء كان كلمة أو حركة أو أداة أو حدثا، بحيث يلاحظ أن هذه الكلمة قيلت فى غير موضعها من الحديث، أو أن هذه الحركة حدثت دون أن يكون ثمة داع، أو أن هذه الأداة موجودة حيث لا ينبغى أن توجد، فتظل هذه الملاحظة مختزنة فى عقله، حتى تأتى اللحظة التى يعيدها فيها إلى مكانها الطبيعى. وهؤلاء القراء الذين يتابعون المحقق يجب أن يعرفوا كل شىء مثله، وأن توضع كل التفصيلات تحت أعينهم مثلما هى تحت عينه، ولكن تنقصهم حساسيته الزائدة نحو ملاحظة الشاذ. وهذه هى اللعبة التى تقدم إلى القارئ. إنه يعرف ـ مثل المحقق ـ كل شىء يمكن أن يرى أو يسمع، والتحدى لذكائه هو أن يلاحظ مثل المحقق الشىء غير الطبيعى، وأن يكون صورة مثيرة من مجموعة الصور السالبة المخيبة للآمال.»[٢٢]

ولما كانت قصة الرجل (الرجل ذو الشفة الملتوية) قصة قصيرة لا رواية فلن نجد فيها كثيرا من البحث والتحرى والتفصيلات التى تتوافر فى الرواية الطويلة، وإنما نجد نقطة التحول مباشرة بعد وصول المحقق وصديقه إلى بيت نيفل سانت كلير، فقد دار هذا الحوار بينه وبين الزوجة:

«هل تعتقد يا مستر هولمز من أعماقك أن نيفل لا يزال حيا؟»
«لا ياسيدتى. بصراحة لا أظن أنه حى.»
«أتظن إذن أنه ميت؟»
«نعم.»
«مات مقتولا؟»
«أنا لا أقطع بهذا. فربما مات مقتولا.»
«وفى أى يوم لقى حتفه.»
«فى يوم الأثنين الذى رأيته فيه بشارع سواندام لين.»
«إذن، هل آمل فى أن تكون كريما معى فتوضح لى كيف أننى تلقيت منه اليوم هذه الرسالة؟»

ولعلك لاحظت كيف هيأ الكاتب عن طريق الحوار الفرصة لتكون نقطة التحول مفاجئة تماما للمحقق والقارئ على السواء. ولعله فعل هذا ليعوض ما أرغمه حجم القصة القصيرة وتكنيكها على حذفه من عوامل الإثارة فى الجزء الخاص بالبحث والتحرى. ولكنه التزم القاعدة التى أشرنا إليها التزاما تاما، فقد قدم نقطة التحول هذه فى إطار مناقشة اللغز وقبل مرحلة الحل، وبذلك كانت ضوءا ينير الطريق أمام المحقق والقارئ فى وقت واحد، فلا يفاجأ القارئ فى النهاية بأن الحل كان كامنا فى حقائق لا يعرفها.

ولست فى حاجة إلى متابعة القصة إلى الجزء الذى يقدم حل اللغز، فهذا الجزء يعتمد على موهبة الكاتب وقدرته على استعمال أدواته الفنية أكثر مما يعتمد على تطبيق قواعد عامة فى البناء.

(٥)

يمكن تلخيص بناء القصة السابقة فى مجموعة من القواعد تصلح أن تتخذ أساسا لبناء رواية التحقيق ورواية اللغز. وهى قواعد تمكن الكاتب كما قلنا من تصميم هيكل للرواية سابق على مرحلة الكتابة، مما يحقق للبناء قدرا من التماسك والصلابة، ويوفر للرواية قدرا من الإثارة والتشويق. وتتخلص هذه القواعد فيما يلى:

(أ) مرحلة أولى من الأحداث العادية بالنسبة إلى شخصيات الرواية تستغرق صفحات تكفى لأن تنقل إلى القارئ حركة الأحداث المنتظمة.

(ب) تقع الجريمة فجأة بطريقة تغير من السرعة المنتظمة فى المرحلة السابقة، وتدفع الأحداث إلى قدر من الاضطراب والإثارة.

(ج) تقدم فى أثناء حدوث الجريمة مجموعة من الوقائع مختلطة بوجهة نظر الشهود دون أن يكون هناك ما ينبه القارئ أو المحقق إلى التفريق بين ما هو حقيقى وما هو مجرد وجهة نظر قابلة للخطأ.

(د) بعد أن يسير المحقق، والقارئ معه، فى الطريق الذى تحدده الوقائع السابقة لحل اللغز، يقع حادث جديد، أو يكتشف حادث قديم، يقلب الموازين، فيتضح للمحقق، والقارئ معه، أن الطريق الذى يتبعانه خطأ ولن يؤدى إلى الحل الصحيح. وهنا تبدأ مرحلة اللغز والبحث والتحرى والمتابعة.

(هـ) لابد من وجود نقطة تحول تضىء الطريق إلى الحل الصحيح. وينبغى أن توضع هذه النقطة فى موضع مناسب لتحقق أكبر قدر من التشويق والإثارة. وينبغى أن يكون هذا الموضع فى مرحلة العرض لا فى مرحلة الكشف.

(و) خلال كل المراحل السابقة ينبغى أن تتضمن الوقائع عناصر لحل لغز الجريمة، موزعة بطريقة لا تلفت نظر القارئ، بحيث لايفاجأ فى النهاية بأن الحل كان متضمنا فى حقيقة ظل يجهلها طوال الرواية، أو فى حادثة طرأت بعد أن وصل الحل إلى طريق مسدود.

(ز) ينبغى أيضا أن يسبق المحقق القارئ خطوة واحدة فقط فى القدرة على الملاحظة وفى الربط بين الجزئيات، بحيث يبدو الحل للقارئ فى النهاية ممكنا لم يحل بينه وبين اكتشافه إلا نقص بسيط فى ذكائه وقوة ملاحظته.

(ح) ينبغى أن يكون الحل ـ عندما يجئ ـ مبنيا على حقائق كانت معروفة للقارئ من قبل. كما ينبغى أن يكون هو التفسير الوحيد الممكن لمجموعة الأحداث التى وقعت جلها. فلا يغفل تفسير حادثة جزئية. ولا يحتمل أن يشاركه حل آخر فى هذا التفسير.

وبمتابعة هذه القواعد فى الأعمال الروائية المعترف برفعة مستواها، نجد أنها متوافرة فى أفضل هذه الأعمال، وأنها تلعب دورا أساسيا فى جودة الرواية. ولعل رواية الإخوة كارامازوف مثل واضح على هذا التلاحم بين البناء البوليسى والرواية الجيدة، فإذا تتبعنا الخط الروائى فيها وجدناه تطبيقا متقنا لهذه القواعد. ولكن هذا موضوع آخر لا يتسع له هذا المقال الذى أشعر بأنه جاوز الحيز المقدر له.

◦ هوامش

(١) Pulp Story, Slick Story وتعنى الأولى القصص المنشورة فى مجلات تطبع على ورق صقيل ، وتعنى الثانية القصص التى تطبع طباعة خشنة . وكلتاهما تدل على الابتذال والسوقية .

(٢) روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى ، ترجمها إلى الفرنسية جوستاف لوفيفر ، وترجمها إلى العربية الدكتور على حافظ ، صفحة ٢٥١ (العدد ٦٦ من مجموعة الألف كتاب) .

(٣) عصر الأساطير ، تأليف توماس بلفينش ، ترجمة رشدى السيسى صفحة ٣١٤ وما بعدها (العدد ٥٦٤ من الألف كتاب) .

(٤) The Brothers Karamazov, The Introduction by David Magarshack, p. 12.

(٥) «ذكريات فى منزل الموتى» لدستويفسكى ، ترجمة الدكتور سامى الدروبى ، صفحة ٤١ ، ٤٢ (الهيئة العامة للتأليف والنشر)

(٦) The Brothers Karama zov., p. 13.

(٧) «هاملت» ، ترجمة الدكتور عبد القادر القط ــ سلسلة المسرح العالمى . المقدمة صفحة ٧ .

(٨) المرجع السابق صفحة ٨

(٩) المرجع السابق صفحة ٢٠٠

(١٠) R. Fumento, Introduction to the short Story, p. 5.

(١١) أوضح مثل على هذا اللون من الروايات رواية فونتمارا لسيلونى

(١٢) هذه التفرقة بين الحادثة والحدث لتيسير الدراسة فقط ولا وجود لهذين المصطلحين خارج هذا المقال .

(١٣) action ويقصد بها هنا سلسلة الأحداث التى تؤدى إلى التعبير بطريقة درامية عن عقدة القصة ، وتكشف عن شخصياتها ، وتلقى الضوء على موضوعها . ويقصد بالتعبير بطريقة درامية Dramatization أن تخبرنا القصة بشىء ما لا أن تخبرنا عنه ، فشكسبير فى «عطيل» لا يخبرنا عن الغيرة بل يخبرنا بالغيرة نفسها مجسمة فى أفعال وأقوال .

(١٤) Introduction to the Short Story, p. 5.

(١٥) Alfred Hitchcock Presents, p. 9.

(١٦) Introduction to the Short Story p. 5.

(١٧) «هاملت» ــ ترجمة الدكتور عبد القادر القط (المقدمة)

(١٨) Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Everyman's Library), p. 7

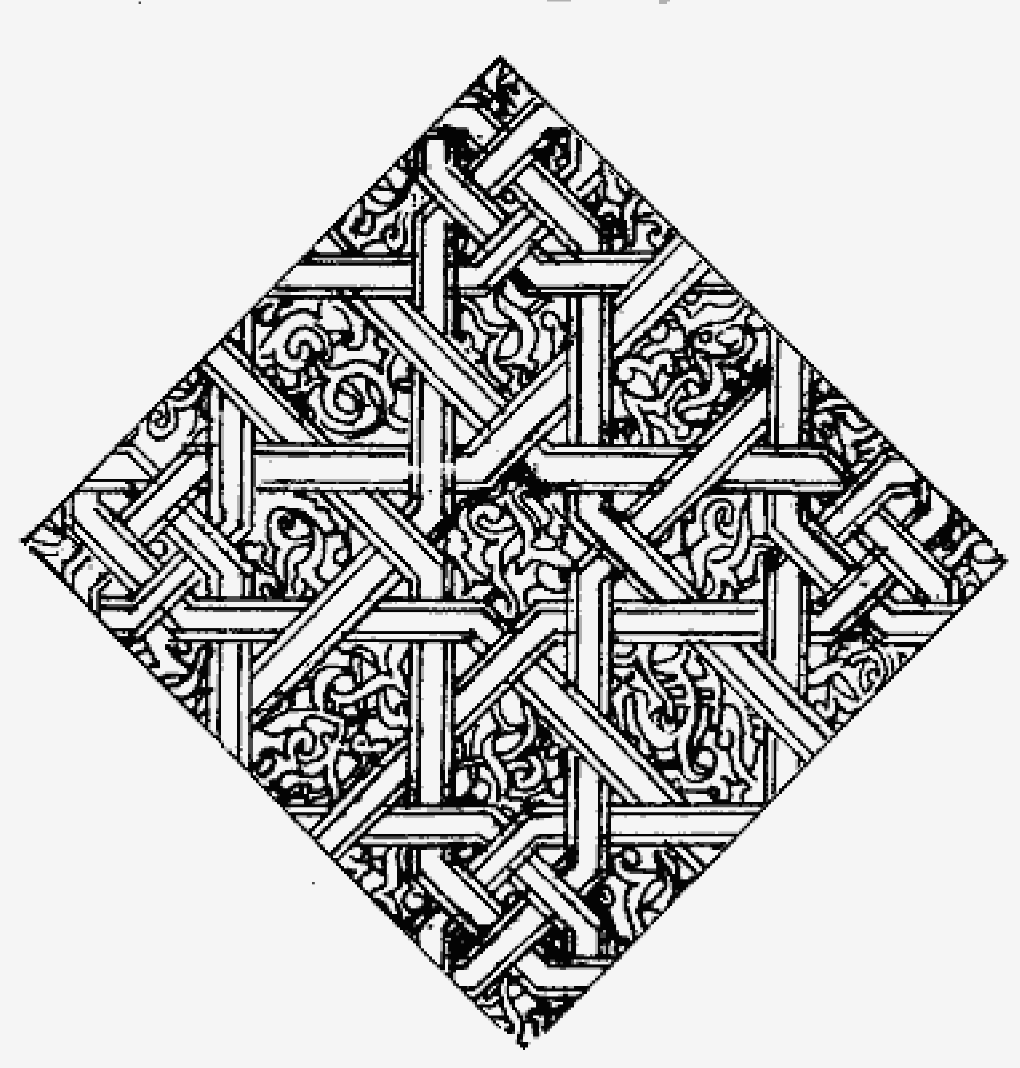
(١٩) Introduction, p. 5

(٢٠) The Pocket Book of Great Detectives, P. 5

(٢١) John Morray, The Adventures of Sherlock Holmes, 1924, p. 119.

(٢٢) The Pocket Book of Great Detectives, p. 5.





رواية الخيال العلمي ورؤى المستقبل

عصام بهي

«فكل حلم يمكن أن يحوله أولئك الأقوياء قوة كافية بالإرادة إلى خلق إذا كانوا يؤمنون به».

برنارد شو

«إن علينا ألا نتظاهر بالدهشة مما سيحمله لنا المستقبل .. فسيكون فقط بعضا من الأشياء التي حلم بها الكثيرون، وكتب عنها البعض أيضا ..»

ى . هينجر

عصرنا هو عصر العلم الذى غزا بكشوفه وتطبيقاته آفاقاً ما كان يحلم أكثر العلماء تفاؤلا وخيالا بارتيادها ، كما حقق ـ فى زمن قصير من التاريخ ـ ما لم تحققه البشرية كلها فى تاريخها كله قبل عصر العلم . والعصر يبدأ عمليا بتلك الثورة التى قادها علماء القرن السابع عشر ، بدءاً من جاليليو ونيوتن وغيرهما ؛ فقد قلب جاليليو من خلال منظاره المطور التصورات القديمة عن مكان الأرض من الكون ؛ وكشف نيوتن عن قوانين الحركة والجاذبية .. وهكذا توالت الكشوف العلمية ، وتطبيقاتها العملية ، التى توجت بالرحلات إلى القمر ، وسفن الفضاء المتجهة إلى الكواكب الأخرى ، والثورة الرائعة فى مجال المواصلات والاتصالات بين البشر فى كل بقعة من المعمورة . وكان طبيعيا أن ينجم «أدب الخيال العلمى» ـ فى الحقبة نفسها تقريبا ـ عن هذه الثورة العلمية . وكان الطريف أن عالما ألمانيا هو الذى بدأ بالكتابة فى هذا اللون من النتاج الأدبى ؛ فقد كتب[1] عالم الرياضيات الألمانى المعروف «كبلر» قصة باللاتينية اسمها «الحلم» ، نشرت بعد وفاته فى سنة ١٦٣٤ ، أراد من خلالها أن يبسط كشوفه الخاصة فى علم الفلك ؛ فهو أول من توصل إلى الحساب الصحيح لمدار الكواكب . وكان كتاب كبلر مزيجا من الخيال الأدبى والمعرفة العلمية عن الفضاء ؛ «ولهذا فقد بقى مصدر إلهام لكتاب كثيرين من المهتمين بفكرة غزو الفضاء»[2] .

وبعد الكاتب الفرنسى جول فيرن Julles Verne والكاتب الإنجليزى ويلز H. G. Wells الرائدين الحقيقيين لرواية الخيال العلمى Science Fiction ؛ فقد كان لغزارة إنتاجها وحيويته ، واحتفاظها بعنصر السخرية ، فضلا عن خياليها المبدعين ، دخل كبير فى تلك الشعبية التى ماتزال كتاباتهما تحتفظ بها إلى اليوم . وعلى أية حال فقد أصبحت رواية الخيال العلمى فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ، وما تزال ، واحدة من أكثر ألوان الأدب شعبية ، لا ينافسها فى مكانتها إلا الرواية البوليسية .

ورواية الخيال العلمى تنطلق من حقيقة علمية ثابتة أو متخيلة لتكشف عن جانب مجهول من الكون ، أو لتصف حياة البشر فى المستقبل القريب أو البعيد . فقد تكون الرواية هنا رداء محببا ترتديه

الحقيقة العلمية ، ويكون الكشف عن هذه الحقيقة هو الهدف ؛ وهذا جانب ضئيل من إنتاج الرواية العلمية .

أما الجانب الأكبر من هذا النتاج ، الذى يعشقه الناس ، فينقسم إلى قسمين : الأول منهما يدور حول مغامرات الإنسان فى العوالم المجهولة ، وبخاصة غزو سكان الأرض للكواكب الأخرى ، أو غزو سكان هذه الكواكب للأرض ، أو مجرد السياحة بين الكواكب . والقسم الثانى يدور حول بناء **عالم مثالى Utopia** ، أو عوالم **مضادة للمثالية (أو مرفوضة) Anti Utopia** .

وقد بدأ أدب رحلات الفضاء ـ كما أشرت ـ فى القرن السابع عشر ، وما يزال يكتب فيه إلى اليوم . فقد كتب[3] بعد **كبلر** الكاتب الإنجليزى ولیم جودوين وجون ويلكنز وسيرانو دى برجراك وجول ڤيرن وويلز وغيرهم كثيرون .

ولقد كان الهدف ، فى البداية ، هو محاولة استكشاف العالم الغريب العجيب ، على أساس من مكتشفات العلم فى عصرهم . وبالرغم من أن أحداً لم يكن يستطيع أن يجزم ـ فى ذلك العصر ـ بأن على القمر حياة ، فإن هؤلاء الكتاب راحوا يتخيلون شكل سكان القمر والحضارة التى بنوها ، ويصورون رد فعل الإنسان الأرضى إزاء هذه الحضارة القمرية . وهى صور تعكس . وبخاصة عند **ويلز** ، مثلا ـ مخاوفهم مما يمكن أن تصير إليه حضارة أهل الأرض أنفسهم . فويلز **«يقدم لنا صورة مبكرة لما يقدمه هكسلى فيما بعد فى عالمه من عمليات الخلق والتشكيل فى الزجاجات ، وما يتبعها من خلو الحياة من القيم الحقيقية . على نحو يدفع بنى البشر إلى إدمان المخدرات أو الانتحار. فهذه إذن صورة ساخرة للتخصص المتطرف من ناحية ، ولما يمكن أن يؤدى إليه العلم إن ضل الطريق من ناحية أخرى»**[4] .

هؤلاء الكتاب لم يكونوا ينفصلون ـ فى خيالهم أو أهدافهم ـ عن الكوكب الذى يعيشون عليه ـ الأرض . فجماعة ڤيرن ، التى يجذبها نجم مذنب لتدور فى فلكه مدة ثم يتركها فتعود ـ تعترف بقيمة اعتماد الإنسان على صلاحية عالمه له ؛ فى حين يقول **كافور Cavor** بطل ويلز **إنه لا الإنسان ذو فائدة للقمر ولا القمر للإنسان**[5] (ويبدو أنها مقولة أثبتت صحتها حتى الآن !) . هذا فى حين تحول السفر فى الفضاء فى مرحلة أخرى إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانطلاق من هذا العالم ، ويتصور أبطال القصص العلمى أن فى تقيدهم بكوكب واحد نوعا من السجن والنفى . وأن الجاذبية الأرضية صارت عبئا يحاول الإنسان التخلص منه . ولكن الخطر الأكبر على الإنسان الذى يريد الانطلاق إنما يأتى من هذه القوة المضادة التى تعتمل فى داخله وتعوقه عن اتخاذ الخطوة الحاسمة ، إنها قوة الخوف من اللانهائية التى لا تقل عن الرغبة فى الحرية والتخلص من القيود[6] .

ويبدو أن المأزق نفسه ، الذى يصوره أدب الفضاء ـ إذا صحت التسمية ـ كان قائما على نحو آخر فى أدب **«المدن الفاضلة»** . فقد كانت المدن الفاضلة ـ منذ كتب **توماس مور «يوتوبيا»** ، **وتوماسو كامبا نيلا «مدينة الشمس»** ، **وفرانسيس بيكون «أطلانطس الجديدة»** ـ صورة لأحلام البشر فى دولة ناجحة ، وبشر سعداء ، يتمتعون بصحة جيدة ، ويعرفون كل شئ ، أو على الأقل يحققون درجة عالية من الثقافة .. وهكذا[7] .

هذا الحلم تحول إلى كابوس على يد كتاب الخيال العلمى ؛ فقد جعلتهم متابعتهم لتطورات العلم ، وإدمانهم التفكير فى آثاره الممكنة على الحياة الإنسانية ، وملاحظتهم أن التقدم المادى يفوق نموه وتطوره بمراحل نمو الوعى بالقيم الدينية والروحية والإنسانية ، وأن العلم وتطبيقاته يتجهان إلى خدمة أهداف التفوق الجنسى أو السياسى بتسخير كل الإمكانات العلمية لتطوير وسائل الفتك بالبشر ، أو إحاطتهم بالرعب القاتل ـ جعلهم هذا كله يرسمون صورة مخيفة لحياة البشر فى المستقبل القريب أو البعيد .

فصمويل بتلر Samuel Butler يهاجم فى **«إيرهون Erewhon»** (١٨٧٢) القيم المعاصرة له ؛ وكان يرى أن الآلة قد جعلت من الإنسان عبداً لها ، وأنه إذا تسنى للآلة أن تسيطر وتتحكم فإنها ستتحدى وتهدم الحضارة الإنسانية[8] . ولقد كان **بتلر** يكتب ـ فيما يبدو ـ وفى ذهنه مجتمعه المعاصر أكثر من عالم المستقبل . ولقد رأينا كيف انتقد **ويلز** فكرة التخصص المتطرف ، والنتائج الوخيمة لانحراف العلم عن سبيله السوى فى خدمة البشر ؛ وهى الفكرة التى سبق أن طرحها فى **«آلة الزمن Time Machine»** (١٨٩٥) ، حيث ينتقل بطلها إلى مستقبل مخيف لتطور مرتد[9] . وفى رواية : **(١٩٨٤) لجورج أورويل George Orwill** يحذر الكاتب من نظم الحكم الشمولية ، التى لا تسيطر على الأمور السياسية فحسب ، بل تسيطر أيضا على فكر الأفراد بل على أمورهم العاطفية ، ويحول النظام وينستون سميث فى النهاية من حالة التمرد المطالب بالخصوصية الفردية إلى حالة الرضا التام عن النظام[10] .

وهذه الشمولية الآلية هى نفسها موضوع **«عالم جديد شجاع Brave New World»** (١٩٣٢) **لألدوس هكسلى A. Huxley** ؛ فالآلات الرهيبة تتحكم فى كل شئ فى الحياة من تخليق الأطفال وتشكيلهم فى الأنابيب إلى توجيه كل فرد (وقد سبق تجهيزه) إلى وظيفته (التى سبق تحديدها كذلك) فى المجتمع .

ولا حاجة بنا إلى الاستطراد أكثر من هذا ؛ فمن الواضح أن الأمثلة السابقة تجسد ـ مرة أخرى ـ ذلك المأزق الحرج الذى وقع فيه الإنسان . فالتقدم العلمى المطرد فى سرعة مذهلة يعد الإنسان بعالم من السعادة (المادية) المذهلة ، ولكنها سعادة كسعادة الخنازير التى يتم إطعامها إطعاما جيداً ، على حد تعبير **كولن ولسون**[11] ، فى حين أن الإنسان إذا خير بين هذه السعادة وبين الحرية والشعور بالذات والقيم الإنسانية ، لاختار الأخيرة ، «فالحاجة الكامنة فى اللاشعور الإنسانى إلى الحرية أكثر من حاجته إلى السعادة»[12] . وهذا فليس غريبا أن يهرب الإنسان أو يحاول الهرب أو التمرد على هذه المدن **(المضادة للمثالية)** والحياة فيها مثل أبطال **هكسلى وأورويل وزامياتين**[13] **وكلارك**[14] ؛ لأن الإنسان لم يقنع فى يوم من الأيام **«بسعادة الخنازير»** !

وهكذا استطاعت رواية الخيال العلمى ، منذ البداية ، أن تكون تعبيراً عن موقف الإنسان من العلم فى تطوره المذهل فى العصر الحديث ؛ فعبرت أولا عن روح المغامرة والجرأة والتطلع بأمل إلى المستقبل وإلى عوالم جديدة يرتاد آفاقها الإنسان ، ثم توقفت عند تردده بين الرغبة المطلقة فى التحرر والانطلاق وبين خوفه الغريزى من الضياع فى اللانهائية ؛ ثم توقفت أيضا توقفاً طويلاً وعميقاً هذه المرة ، عند المأزق الإنسانى بين وعد العلم بالسعادة المادية المطلقة ، وبين استلابه للحرية الفردية والذاتية الشخصية وخلخلته للقيم الإنسانية والروحية ، ويا له من مأزق !

* * *

ورواية الخيال العلمى تعتمد اعتماداً يكاد يكون كليا على الخيال المبنى على بعض الكشوف العلمية . وهى لا تعترف ، بالطبع ، بأن نتائجها خيالية (وهى ليست كذلك حقا) لأن النبوءة هدف محورى من أهدافها . ولا يمكن حصر النبوءات الصادقة التى أشار إليها كتاب الخيال العلمى ، بدءا من الهبوط على سطح القمر ، وانتهاء - إن كانت لنبوءاتهم نهاية - بغياب القيم فى المجتمعات الصناعية الكبرى والمتقدمة علميا .

ورواية الخيال العلمى رواية أفكار أكثر منها رواية حبكة جيدة أو شخصيات مدروسة . فهى تهدف - بداية - إلى إثارة خيال القارئ إلى أقصى حد (وهى فى هذا تنتسب إلى التراث الشعبى والخرافى أكثر من انتسابها إلى تراث الأدب الجاد) لتنتقل به خلال هذه الإثارة إلى تصوراتها عن العوالم الغريبة التى تدير أحداثها فيها ، أو لتصل برسالتها إلى عمق الكيان العقلى والروحى للقارئ . فهذا اللون من الرواية لا يهدف إلى « **تطهير** » الناس - كما يقول **أرسطو** - بل إلى تحرير الخيال البشرى ، لا بإثارة الشفقة والرعب - بتعبير أرسطو أيضا ، بل بمحاولة إثارة الدهشة والعجب[15] . وقد يكون هذا حكما صائبا بطبيعة الحال ، شريطة أن تعتبر هذه المشاعر مشاعر إيجابية تستطيع أن تقف فى وجه المخاطر التى تنبه إليها الكثرة من الأعمال الجادة والجيدة من روايات الخيال العلمى . فلا شك أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا يكتبون ليتسلوا هم أنفسهم ، أو لمجرد أن يسلوا قراءهم ، وإلا لكانوا كاللاعبين بالنار !

ولأنها رواية أفكار فى المقام الأول ، فإن بناءها الفنى يشوبه كثير من الضعف ، فحبكات معظمها « **ذات طابع صبيانى ساذج** »[16] ، ومشكلة الانتقال - مثلا - فى الزمان أو المكان ، وهى المشكلة الأولى التى تواجه كل كتاب الخيال العلمى ، نجد فيها تصورات غاية فى الغرابة ، والسذاجة فى الوقت ذاته . فإذا كان **كبلر** ينتقل على جناح الحلم (وهو أكثر الحلول معقولية) ، **فجول ڤيرن** ينقل جماعته إلى القمر داخل **قوقعة تطلق من مدفع هائل** ! **وويلز** الذى بذل كل ما فى وسعه من معرفة فى سبيل تصميم مركبة تتخلص من الجاذبية الأرضية فى « **الرجال الأول على القمر** » هو نفسه الذى ينقل بطله فى الزمان « **بآلة الزمان** » .. وهكذا . فليس مهما كيف ينتقل هؤلاء فى الزمان أو المكان ، لكن المهم هو ما يحدث بعد انتقالهم ، ماذا يشاهدون ؟ وما حكمهم على ما يشاهدون ؟

والطبيعة البشرية فى رواية الخيال العلمى مبسطة تبسيطا شديدا[17] . فالشخصيات غير مدروسة ولا ناضجة[18] ، وهى ترسم رسماً تخطيطياً sketchy [19] ، لأنها لا تقصد لما فيها من طاقة على الصراع ، لكن لمجرد قدرتها على حمل رسالة يرغب الكاتب فى بثها للقارئ. وكذلك الشأن فى الأحداث ، ففيها الكثير من التفكك ، والاختراع ، والانفلات من أسر المألوف والمعقول . ويلوح أن إحدى عثرات مؤلفى القصص العلمى هى أنهم يميلون إلى إنهاء القصص بأمور مثيرة لخلق انطباعات ناجحة عنها ، أو ميلهم إلى بث الرعب فى قلوب القراء .[20] وأسوأ وأفظع ميول القصص العلمية ميلها إلى اللغة العلمية والغرابة من أجل الغرابة وحدها ، حيث يحصن الكتاب قصصهم بدروع من المصطلحات العلمية والفنية التى تصيبها بالصعوبة فضلا عن التشابه والتكرار .[21]

لكل هذا فليس غريبا ألا يرضى هذا النوع من الكتابة الذوق المثقف ، وأن يبدو تافها فى نظر من يتذوقون الأدب الرفيع ، بل إن النقاد والدارسين قد أسقطوه من حسابهم بوصفه من أدنى طبقات الخيال ، أو هو الهراء الذى لا طائل وراءه .[22] وهذا موقف ظالم ولاشك ، لا لأن هذه الكتابة ترضى جانبا كبيرا من القراء فى الدول المتقدمة ، التى أصبح العلم يشكل جانبا كبيرا من حياة الأفراد العاديين اليومية فيها ، وأصبحت المخاوف التى يعبر عنها هى مخاوف البشر العاديين ، بل لأننا ينبغى أن نعاملها - بداية - بمنطقها الخاص ، ونقبل منها بناء فنيا معقولاً تبلغ من خلاله رسالتها على نحو بالغ الخطورة والعمق ، سواء أكانت هذه الرسالة تقف فى جانب العلم ، أو فى جانب التحذير من مخاطره ، لأن الرسالتين - فى الواقع - لاتناقض بينهما ، بل بينهما - بالأحرى - تكامل وتساند لا يمكن إغفاله . ويكفيها أنها استطاعت - حتى الآن - أن تعبر عن المشاعر المتناقضة للبشرية إزاء إنجازاتها الرائعة ، وما اقترفته أيديها أيضا ، تعبيراً فيه الكثير من الصدق والعمق ، وأنها فتحت آفاقا جديدة للخيال البشرى ، يجدد فيها قواه ، ويعيد النظر إلى قضية المصير البشرى من وجهة جديدة .

* * *

وكتابنا - حين يتجهون اليوم إلى ذلك اللون من النتاج الروائى - لن يجدوا فى الأدب العربى إلا هذه المثيرات الأولية للخيال (التى أثرت بالرغم من هذا فى أوربا وفى نتاجها الروائى تأثيرا واسعا لا ينكر) ، والتى نجد فى عمل مثل « حى بن يقظان » لابن طفيل أو حكايات السندباد و« ألف ليلة .. » بعامة ، أمثلة واضحة لها . أما رواية الخيال العلمى بمعناها العصرى ، التى كانت نتاج عصر العلم الحديث - كما بينت - فلم يكتب منها فى الأدب العربى الحديث إلا نماذج محدودة جداً ، تكاد تعد على الأصابع[23] . لهذا فإنه يتجه بالضرورة إلى التراث الغربى فى هذا اللون الفنى ، محاولا إرساء دعائم فى أدبنا .[24]

والكاتب العربى الذى يكرس قلمه لرواية الخيال العلمى ، إذا ما كان صادقا مع نفسه ، ومع ظروف المجتمع الذى يعيش فيه فى هذه الفترة من تاريخه ، فإنه سيواجه قضية العلم من منظور يختلف على نحو ما عن منظور الكاتب الغربى. فالغربيون ، وقد حققوا فى الواقع قدراً كبيرا من التقدم المذهل الذى كانوا يحلمون به ، والذى ظهرت آثاره فى مجتمعاتهم حقا ، قد يحق لهم أن يعبروا عن وجهات نظر ارتدادية ويائسة

تجاه المتقدم العلمى . أما نحن ، فإن العلم بالنسبة لنا هو المخرج الوحيد من المأزق التاريخى الذى وقعنا فيه ، أو الذى وجدنا أنفسنا فيه ؛ وبدون اللجوء إلى العلم فى هذه الأزمة ، فلا أمل لنا فى أن نمثل مكانا ما فى عالم اليوم المندفع فى عنف لتجاوز نفسه وإنجازاته . ولا ينبغى أن يكون لما حدث فى الغرب من خلخلة فى القيم الإنسانية والروحية تأثيره السلبى على انحيازنا التام إلى جانب العلم ، فمجتمعاتنا أكثر تماسكا روحيا وإنسانيا ؛ كما أن التخطيط الواعى (وهو منتج علمى خالص) للإفادة من منجزات العلم وتطبيقاته ، بل إنتاج هذا العلم وهذه التكنولوجيا ، مع وضع ما حدث فى الغرب فى الاعتبار ، يمكن أن يجنبنا الآثار السلبية للإفادة الواسعة غير المحدودة من العلم والتكنولوجيا . فلا يجوز - إذن - أن نطلق نذر الخطر ونحن ساكنون فى أماكننا ، بل الأوفق أن ننحاز - بلا حدود - إلى الجانب الإيجابى فى العلم ، وأن نحاول التخفيف من آثاره السلبية على أنفسنا وعلى الآخرين ، حتى نشارك بإيجابية صحيحة فى صنع عالم المستقبل .

* * *

وقضية «المستقبل» **هى القضية التى تسيطر على رواية نهاد شريف «قاهر الزمن» التى يجسد موقف كل شخصية فيها لا أزمته هو الشخصية فحسب ، بل أيضا أزمتنا الروحية جميعا بإزاء العلم ، الذى سيؤدى بنا تقدمه إلى المستقبل ، إلى اللانهائية ، التى تقشعر أبداننا فرقا كلما فكرنا فيها ! دون أن نذكر أن هذا العلم نفسه هو طريقنا الوحيد إلى عالم المستقبل ، عالم التقدم والرخاء الحرية .**

تدور الرواية حول عالم مصرى يحاول قهر الزمان بإخراج الإنسان من مجال تأثيره . ويتم هذا من خلال بحوث يجريها هذا العالم ، حيث ينجح فى تبريد الإنسان تبريدا كاملا ، فيتوقف بهذا تأثير الزمن عليه ، ويصبح فى حالة (عدم مؤقت) يمكن قطعه ووصل ما انقطع من الاتصال بالزمن بإيقاف مؤثرات التبريد .

والدكتور حليم صبرون - وهذا هو اسم العالم المصرى - يهدف من وراء هذا لا إلى انتظار عالم المستقبل فقط ، بل إلى المشاركة فى صنعه أيضا . إنه يتوقع أن تندلع الحرب العالمية الثالثة فى أى وقت حتى نهايات القرن العشرين . وهذه الحرب ستكون الضربة القاضية للجنس البشرى كله «التى ستدمر أكثر من ثلاثة أرباع ما يحتويه عالمنا السابع فى مداره ضمن المجموعة الشمسية العتيدة .. من أنفس ومدنيات .. » . ولابد من (حفظ) طليعة من الجنس البشرى ، تجدد حياة الجنس البشرى على الأرض ، وتعيد إلى الحياة وجهها الحقيقى عن طريق العلم . لهذا يختار الدكتور حليم مجموعة منتقاة من العلماء المتخصصين فى فروع مختلفة من المعرفة ، معه ومع ربيبته ومساعديه وصحفى ، تروى الرواية من وجهة نظره ، ليكونوا هذه الطليعة .

وأحلام الدكتور حليم صبرون لا تقف عند حد (الوصول) إلى المستقبل فى سلام ، لكنها تتسع لتصل إلى المستقبل وتشكيله إيجابيا . فالدكتور يطلق على المستقبل اسم (عصر حليم) ؛ لأن التبريد - الذى ينجح فى استخدامه مع البشر - سيكون عاملا إيجابيا فى خدمة إنسان المستقبل . فالتبريد - فى رأى الدكتور - سيكون الملجأ الحصين للبشر من الحروب والمجاعات والأوبئة والأمراض المستعصية ومن عصر الجليد المتوقع حدوثه فى المستقبل . والتبريد سيحدث ثورة فى التعليم - وسائله ونتائجه - وفى كتابة التاريخ ، وفى عمر الإنسان الفرد ، بل أيضا فى الفرصة المتاحة للفرد للاستمتاع بالحياة ومسراتها . وأيضا فإن التبريد سوف يحدث ثورة فى مجال تشكيل العلاقات بين البشر فى أخص خصوصياتها ، كالعلاقة بين الأب والأم وأبنائهما ، وبين الأخوة ، وبين الزوج وزوجاته - اللائى سيتعددن بالضرورة فى انتقاله عبر الزمن على متن التبريد : «**الأطفال المبردون سوف يكونون تحت الطلب فى أجهزة التبريد ، ومن هنا سنهبط حرارة تعلق الأم بوليدها .. والرجل .. أى رجل سيمكنه السياحة عبر الكون وعبر الزمن فيتزوج عشرات الزوجات (؟ !) ومن هنا سيكون تعلق الزوج بزوجته عارضا ثانويا .. والإخوة قد يفترقون كل فى عصر مغاير لعصر أخيه فلا تعود حينئذ لكلمة الأخوة معنى لديهم .. نفس الأسرة الواحدة ستتفكك وينتشر أفرادها لا عبر مسافات ولكن عبر أزمنة بعيدة مترامية ..**» (ص ١٣٤) .

وهو عصر يرى الدكتور حليم أهله وقد تحرروا نهائيا من سجن الأطماع والخوف والاستغلال .. ويراه كامل بهنسى - الصحفى - «**عصر الراحة والرفاهية .. والمتعة .. والأمان .. حيث لاذل ولا حروب إلى الأبد ..**»

وتكتمل صورة العصر - المستقبل بالقاهرة المتسعة ومبانيها الزجاجية الشفافة الشاهقة تحت سحابة صناعية فى لون البنفسج تقيها عواصف الجو وتقلباته ، وتحولها إلى عاصمة كونية ، وسيادة اللغة العربية وانتشارها على ألسنة البشر كافة ، وسيادة البشر على الكواكب الأخرى ، والتغير الثورى فى وسائل المواصلات داخل البلاد ، وفيما بينها ، ومع الكواكب الأخرى . وكل هذا ينعكس بدوره على بشر المستقبل ، طوال القامة ، والأكثر نحافة ورشاقة وشبابا وجمالا ومرونة عضلات وذكاء . لقد انتشرت أجهزة التبريد فى كل مكان فحفظت الشباب وزادت الحيوية وأطالت الأعمار .

هذه هى الصورة التى يتصورها الكاتب للمستقبل من خلال أحلام الدكتور حليم وكامل بهنسى . وهى صورة المدينة - الحلم ، والبشر - الحلم ، التى يتحمس لها كامل حماسة تنسيه عمله ومستقبله - بالمفهوم الضيق للبشر الذين لا يحلمون بالمستقبل البعيد ! - وينسيه مصيره أيضا . ولكن نقطة واحدة تؤرقه فى هذا العالم - الحلم ، هى هذه الصورة القاسية التى يتوقعها الدكتور حليم «**للعاطفة المقدسة .. زهرة كل عصر .. وكل وجود ..**» - للحب ، بمعناه الواسع الشامل ، الذى يبدأ من الأسرة ويصل إلى البشر والكون جميعا : «**لقد كانت نقطة شاذة حقا تلك التى اعترضتنى فقلبت موازين عقلى . وأخذت أردد فى أعماق «لأى هدف نعيش كل هذه الأعوام الطوال المتخمة بالنعم .. لماذا نقطع كل ذلك الشوط من أعمارنا ، الذى لا تبدو له نهاية .. إذن .. إذا كان الواحد منا سيمضيه فى صحراء التيه وحده .. بمفرده .. دون رفيق سوى ظله هو ..**

ولقد هالني الخاطر القاتم ، وصدمني ..
أى عالم براق هذا الذى ظننته ، وكيف سيكون متقدما وهو يباعد بين الآباء والأبناء .. بين الأخوة والأخوات .. بين الزوجة ورجلها .. والفرد وأسرته .. والصديق وصديقه .. كل يذهب فى زمن مغاير عن زمن الآخرين ، كل يسبح فى عالم بعيد ومختلف عن عالم أقاربه ورفاقه ، وعلى هذا القياس فكل واحد من هؤلاء لن يعود يرى سوى نفسه ، فنفسه وحدها هى التى ستلازمه .... وحينئذ ، سوف يكون القانون المطلق الذى يسود هو الأنانية . فأى مجتمع هذا الذى يزدهر فى ظل الأنانية وحب الذات ؟ .. وأى رباط بديل سيجمع أفراده ؟ .. »

(ص ١٣٨ ـ ١٣٩)

هذه الوقفة مع النفس ، ومع عالم المستقبل ، لا تقف حجر عثرة فى سبيل الحماسة الشديدة التى يبديها لأبحاث الدكتور حليم وأفكاره عن عالم المستقبل . فقد تكون حساسيته تجاه العلاقات البشرية فى المستقبل نابعة من أنه كان ـ فى تلك المدة ـ مرتبطا بعلاقة عاطفية مع « زين » ربيبة الدكتور حليم ، كما أن حرمانه من أبويه وفى فترة باكرة من حياته ذو تأثير على رؤيته للمستقبل واهتمامه بهذا اللون من العلاقات .

فنستطيع إذن أن نقول إن قلق كامل على إطار العلاقات الإنسانية فى المستقبل لا يحول اليوتوبيا ـ إذا صح أن تسمى هذه الشذرات عن حياة المستقبل باليوتوبيا ـ إلى (يوتوبيا مضادة) فى الرواية ، لكن الذى يعوق استسلامه للمستقبل استسلاما كاملا هو إطار العلاقات الحاضرة فى (فيلا) الدكتور حليم ، كما سنرى .

وبناء اليوتوبيا ـ إذا صح مرة أخرى أن نسميها كذلك ـ فى هذه الرواية ينطلق من خيال علمى صحيح ؛ فالتبريد أصبح اليوم علما ، انطلق فى البداية من ملاحظة فترات البيات الشتوى الذى تمارسه بعض أنواع الحيوان ، التى تنخفض فيها معدلات النشاط الحيوى لأجهزة الجسم إلى أدنى مستوياتها . ويستخدم التبريد فى بعض العمليات الدقيقة بالقلب أو المخ ، وتتم فى درجات حرارة منخفضة Hypothermia [٢٥] . وهناك « علم يعرف باسم « **علم التبريد الشديد Cryogenic** » ، **وله استخدامات وتطبيقات كثيرة فى مجال العلوم الكيميائية والفيزيائية والبيولوجية .. فنحن ـ مثلا ـ نستطيع أن نحتفظ بالخلايا أو الأنسجة الرقيقة حية لفترات قد تطول ، وذلك باستخدام التبريد الشديد ، بعد معاملة الخلايا بمواد خاصة ، حتى لا يتحول ماؤها إلى بلورات دقيقة من الثلج قد تدمر جزئياتها الأساسية تدميرا ...** » [٢٦]

أكثر من هذا فإن فى أمريكا جمعية شعارها « **جمد الجسد وانتظر .. ثم اخرج مرة أخرى إلى الحياة** » ، أسست ١٩٦٤ ، وأنه يوجد حتى الآن حوالى أربعة عشر جسداً أمريكيا محفوظا فى كبسولات تحت درجة حرارة منخفضة جدا .. [٢٧] ولا أحد يدرى ـ بالطبع ـ حتى الآن نتيجة هذه العمليات ، كما لا يدرى أحد أيضا ما يمكن أن يطرأ على هذا العلم من حركة وتطور وكشوف . ولكن السؤال الذى يطرحه الموضوع كله سيكون ـ ولاشك ـ حول قدرة الإنسان المجمد ـ إذا ما نجح فى الوصول إلى المستقبل ـ على استيعاب عصر آخر والتفاعل معه ، وأيضا قبول المجتمع له ورضاه عنه . والأهم هو مدى فائدة البشرية من هذا كله .

إن الكاتب يرى أن الفائدة مؤكدة ، وأنها فى صالح البشرية ومستقبلها ؛ لأن نجاح التبريد يعنى الوقاية من الأوبئة والأمراض المستعصية والحروب وغدر العصر الجليدى القادم (الذى يبدو كأن بشائره قد لاحت فى الشمال !) ، كما أنه سيؤثر على العملية التعنيمية التى يمكن أن تتم للتلاميذ وهم فى حالة تبريد لا تصل إلى درجة الصفر المطلق بمخاطبة العقل الباطن بوساطة ذبذبات أو موجات لاسلكية معقدة ... وهكذا .

وليس لنا أن نرفض هذه الصورة المتفائلة بدءاً ؛ فمادام الكاتب يبدأ من نقطة انطلاق علمية صحيحة ، فإن كل ما يترتب عليها يحتمل أيضا أن نصل إليه فى المستقبل . المهم أن يضع العلم فى اعتباره الأبعاد الإنسانية والمشكلات الاجتماعية التى تنشأ عن مثل هذا الوضع الغريب للعلاقات البشرية والاجتماعية المترتبة على علاقة الإنسان بالزمن ، حيث يصبح الإنسان هو السيد ، بعد أن ساد الزمن طويلا ، ومايزال !

و « الزمن » الذى يتصدر الرواية ـ منذ العنوان ـ يشارك فى بناء الرواية ، وفى التكوين النفسى لشخصياتها ، كما يدفع الرواية كلها إلى الحركة والتطور .

والرواية تبدأ من المستقبل ، لتعود بنا إلى الماضى ـ والزمن هنا بالنسبة إلى القارئ . فالرواية تبدأ بتقرير يقدّم به باحث تاريخى سنة ٢٣٠١ الرواية ـ أو المذكرات والأوراق التى عثر عليها : « .. **مجموعة من الأوراق القديمة البالية ـ وكان بعضها على هيئة مذكرات أو يوميات شخصية ـ والباقى عبارة عن قصاصات متناثرة ـ وقد وجدت المجموعة كلها فى حالة يرثى لها وقد التهمت النيران أجزاء كبيرة من أولها ومن آخرها ..** » (ص ٧) . وقد تم العثور على هذه الأوراق فى منطقة (حفائر) المرصد المصرى (القديم) فى حلوان . ومن سياق الرواية ـ فيما بعد ـ نعرف أن هذه الأوراق هى المذكرات الشخصية للصحفى كامل بهنسى ، والمذكرات التى كان يدونها ـ أو يمليها ـ الدكتور حليم صبرون عن أبحاثه وأفكاره حول التبريد . وبالطبع كان على الباحث التاريخى أن يحقق ويحذف ويضيف حتى يخرج لنا بهذه القصة .

إن البداية من المستقبل ـ بوصفه حقيقة ـ توحى إلى القارئ وتقوده إلى العالم الذى سيدخل إليه ويتعامل معه ؛ عالم الحلم بالمستقبل والعمل له ، كما أنها تعطى لهذه الأحلام والأفكار ما تستحقه من الاهتمام والجدية ؛ فربما تكون هذه الأحلام والأفكار ـ بحق ـ أسسا راسخة للمستقبل المنشود .

والرواية تعود بحوادثها ـ كما أشرت ـ إلى الماضى ، إلى سنة ١٩٥١ وما قبلها ، حتى تنأى بالقارئ ـ فيما يبدو ـ عن الحدود الضيقة للزمان الحاضر . **ورواية الخيال العلمى ـ كما هو معروف ـ رواية تخرج دائما من حدود الزمان الحاضر . وأيضا من حدود المكان ـ الهنا . غير أن**

الأغلب أنها تلجأ إلى المستقبل ؛ فلماذا يلجأ كاتبنا إلى الماضى ليصل من خلاله إلى المستقبل ؟ ربما لتلك الأماكن والأحداث والشخصيات التى نستطيع أن نتعرف عليها بسهولة ، والتى تضفى على الرواية كلها مسحة من الواقعية ـ بمعنى من معانيها ـ بحيث لا نشعر فى الرواية بذلك الجو الغريب العجيب فى روايات الخيال العلمى التى تعتمد فى أحداثها ـ كما ذكرت ـ على الهروب من الزمان والمكان.

هذا أيضا لم يهرب الكاتب من المكان ، لكن هرب فقط من المجتمع إلى حد كبير . إن القسم الأول من الرواية تدور أحداثه فى مرصد مدينة حلوان وفى أحد بيوتها ، ثم تنتقل الأحداث بعد هذا إلى المسرح الرئيسى فى (فيلا) نائمة فى حضن الجبل خلف المرصد بعيداً عن العيون ، تتحول ـ بالنسبة إلى الصحفى الذى يروى الأحداث ـ إلى سجن لا يستطيع منه فكاكا ، ماديا أو معنويا ، إلى النهاية .

ومما يزيد الشعور بألفة عالم الرواية وعدم غرابته أن الكاتب لم يحاول فرض أى شخصية أو حادثة تبلغ غرابتها حد الشذوذ ، أو تبلغ حد أن تكون تكوينا خياليا ـ بمنطق الخيال العلمى الذى يبلغ حد رسم ملامح جسدية ونفسية جديدة للبشر أو لجنس جديد منهم . إن التكوين الجسدى والنفسى مألوف ومسوّغ لكل شخصية من شخصيات الرواية . فالوصف الجسدى للدكتور حليم ـ مثلا ـ قد يبدو غير مألوف ، وبخاصة ملامح وجهه ورأسه : «**والغريب أن رأسه إلى عنقه لم تكن به شعرة واحدة نامية ، لا حواجب ولا رموش ولا شارب . اللهم سوى خط رفيع من الزغب الأشيب امتد خلفا فيما بين أذنيه .** » . وقد يبدو هذا الوصف غير مألوف (لكنه ليس مستحيلا على أية حال) ، لهذا يتبعه الكاتب مباشرة بقوله : «**كما بدت هناك آثار حروق طفيفة حول عينه اليسرى وجزء من جبهته وأذنه بامتدادها . على أن الصلعة .. وآثار الحروق .. لم تكن لتخفى وسامة الرجل وتناسق قامته ...** » وأيضا ليقول الدكتور حليم نفسه إن هذا كله كان نتيجة لانفجار كمية من الغازات خلال تجربة كان يجريها بمعمله منذ عشرين عاما ، وأن تأثير الانفجار كان قويا على بصيلات الشعر ، فلم ينبت الشعر فى رأسه ووجهه أبدا .

وهكذا نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة على هذا المنحى فى الرواية . كل تصرف محسوب ، وكل ملمح لشخصية خلفه ماضٍ يفسره أو أمل فى المستقبل يجذبه إليه ، كما سنرى وشيكا .

وعلى المستوى نفسه . لانجد الكاتب يقصد قصداً إلى رسم معالم (اليوتوبيا) أو عالم المستقبل بالانتقال إليه ، عبر الزمان . لكن الأهم بالنسبة إليه هو أن نصحبه إلى عالم (صنع المستقبل) ، إلى عالم المعامل العلمية والتجارب ، إلى فكر هؤلاء العلماء الذين يحلمون بالمستقبل ثم يحاولون ـ عمليا ـ أن يقودوا البشرية إليه ، إلى العقبات التى تقف فى سبيلهم ، والقيم التى تحكمهم ، والقضايا التى يطرحونها ، مباشرة أو التى تطرح نفسها خلال مسيرتهم . إن الكاتب هنا لا يهتم بالهدف قدر اهتمامه بالطريق الذى يوصل إليه ، والعقبات المنثورة عليه ، والتضحيات التى تبذل فى سبيل اجتيازه . فالمستقبل يتمدد بمساحة هذه الرواية . ويدفع كل شخصياتها إلى الحركة . لأسباب متباينة ؛ وكل منهم يحاول ـ بما يحس ـ أن يصل إليه . لكنهم ـ فى النهاية ـ لا يصلون إليه إلا بفكرهم وأحلامهم . وعن طريق هذا الفكر وهذه الأحلام نتعرف ـ نحن القراء ـ ملامح عالمهم المستقبل .

أما إنهم لا يصلون إلى هذا العالم . فهذا واضح من الرواية ونهايتها ؛ إذ لم يبق منهم فى النهاية إلا قصة صراعهم الرهيب مع الزمن ، ومخلفات لهذا الصراع . وليس مؤكدا أن من بينها دلائل مؤكدة على النجاح فى الوصول إلى المستقبل . والمؤكد أن أحداً من الشخصيات التى كانت تعمل لهذا المستقبل لم يصل إليه ؛ لأننا رأينا ـ فى الرواية ـ مصارعهم ، الواحد بعد الآخر . **فلم يكن لأحدهم أن يصل إلى (يوتوبياه) ؛ لأن أحداً منهم ـ أيضا ـ لم يمنح نفسه خالصة للحلم ، أو يزرع هذا الحلم فى نفوس أصحابه الآخرين . فتحولوا إلى عقبات دمرته ودمرت حلمه . إن اللحظات الثلاث للزمن ـ الماضى والحاضر والمستقبل ـ تعيش متجاورة متفاعلة فى نفس الإنسان ، وتؤثر فى تكوينه وسلوكه معا ؛ والوصول إلى المستقبل لابد أن يكون تضحية بالماضى والحاضر ، أو .. بالأحرى ـ تحويلا لها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع الحياة كلها نحو المستقبل . فالزمن ليس مظهراً خارجيا بقدر ما هو كيان نفسى ؛ والذى يصارع الزمن ويحاول قهره ، عليه أن يقهر آثاره أولا داخل نفسه وداخل نفوس الآخرين . وما استطاع بشر أن يفعل هذا حتى الآن . فهل يستطيع المستقبل أن يفعل ؟ !**

إن الدكتور حليم صبرون غامض الماضى ، فكامل بهنسى ، الصحفى ، لم يعرف عنه إلا «أنه سليل إحدى الأسر الألبانية الفقيرة . وقد هاجر والداه منذ أكثر من ربع قرن إلى مصر .. وبموتهما تربى الصغير حليم فى كنف أحد الباشوات من أثرياء الإسكندرية حتى كبر وتزوج من ابنة الباشا .. ثم سافر معها إلى أوربا لاستكمال دراسة الطب التى تعلق بها .. ولكن الزوجة ماتت بالخارج فى ظروف مريبة . وحين عاد حليم إلى مصر ليزاول مهنته فى الإسكندرية فوجئ الناس بالباشا يلحق بالإبنة فى ظروف أكثر غموضا بعد أن ترك وريثا وحيداً لكل أملاكه فى الثغر ، هو حليم صبرون . » (٥٧ ـ ٥٨) وباع حليم كل هذه الأملاك ليزوى فى (فيلا) الجبل بحلوان ، مع استغلال مستشفاه ـ كما نعرف بعد ذلك ـ فى جلب المرضى من الفقراء لإجراء تجاربه عليهم .

وكانت معه فى الفيلا فتاة ، نعرف فى النهاية أنها أخت زوجته التى ماتت ، وأنه يحبها حبا شديداً ، صامتا . ثم نعرف أيضا أن أخاً له مات غريقا فى الإسكندرية ، وأن قرب الشبه بين كامل وبين هذا الأخ هو ما جعل الدكتور حليم يأتى بكامل إلى الفيلا ليساعده فى تسجيل أبحاثه . كما جعله أيضا يعامله معاملة تختلف عن معاملته للآخرين .

هذا الماضى الغامض للدكتور حليم لا ندرى أكان سببا فى اهتمامه بمشكلة التبريد ، أم أنه كان نتيجة لهذا الاهتمام ؟ لكن المؤكد أنه ماض لا يفخر به الدكتور فيكشفه للناس . وإن كان يعيش قويا داخل نفسه ويؤثر فيها ، على ما نرى فى معاملته لزين ـ أخت زوجته ، ولكامل ـ شبيه أخيه الأصغر الغريق .

أما حاضره فكله مكرس لتجاربه العلمية على التبريد ، ولرعاية

زين التى يحبها حبا شديدا صامتا يائسا . لأنه متأكد أن حياته لا تروقها ، بل تخنقها . وأنه هو نفسه لا يكافئها بالفرق الكبير فى السن والشباب المولى ، وحب السيطرة القاتل فى شخصيته . هذا فضلا عما يرتكبه من جرائم ، يحاول تسويغها لنفسه وللعلم ، بإجراء التجارب الفاشلة على مرضى مستشفاه . الذين يدخلون معمله أحياء ويخرجون أمواتا . إن تبريراته – فيما يبدو – لا تقنع أحداً . بل لا تقنعه هو نفسه ؛ فهى تعيش صارخة بداخله . يتمنى لو يتخلص منها . لكنه لا يملك التوقف : « .. **ولكن .. افهمنى .. فإنى لست على كل السوء الذى تتمثله .. فلى كذلك الجانب الخير فى شخصيتى والذى يناقش أفعالى ويطالبنى عنها الحساب . غير أنه للأسف الجانب الأضعف .. وفى الحقيقة فإنك حين تبدى اعتراضا على عمل من أعمالى فإنما أنت دون أن تدرى تنصر جانبى الضعيف هذا ..** » (١١٢)

هل شخصية الدكتور هى تلك الشخصية النمطية التى نعرفها فى أدب الخيال العلمى ، العالم الذى يندفع بكل قوته فى علمه وتجاربه ، مسخرا فى سبيل ما يهدف إليه كل ما يصادفه حتى البشر ، فيلقى فى النهاية مصيراً مظلماً ينبع من عمله نفسه ؟ أم أنه شخصية إنسان يثقله ماضيه وحاضره فيهب نفسه كلية للمستقبل ولأحلامه وأفكاره فيه فيطأ فى طريقه كل شئ . ويؤجل حياته كلها – حتى علاقة حبه – إلى المستقبل . لأنه سيجد نفسه فيه ؟ إن فى الشخصية فجوة لم تمتلئ لتصل بمحاولة انتشال الشخصية من « النمطية » إلى الاكتمال . لقد حاول الكاتب إضفاء أكبر قدر من الغموض يستطيعه على شخصية الدكتور حليم ، فيوحى للقارئ بالشك – على لسان كامل – فى المعلومات القليلة التى نعرفها عن ماضيه . ثم لا يعرف القارئ شيئا عن حياته خارج (فيلته) إلا أنه يعالج المرضى من الفقراء مجانا فى مستشفاه . وفى الفيلا نجد غيابه الطويل وتجاربه الغامضة ، وحيواناته المتوحشة ، والقتل ، والصرخات الحادة . و (عبده) الصامت لا يتكلم مع أحد ، والتجسس على الأبواب ، وغيرها من وسائل إشاعة الغموض فى الرواية ، الذى ينال الدكتور حليم الجانب الأكبر منه . وهو غموض قد يكون فى صالح حبكة الرواية ، لكن ليس – بالتأكيد – فى صالح الشخصية .

وأكثر من هذا أن موقف الرواية من الشخصية – أو قل موقف الراوى ، كامل – متناقض . فهو يروى لنا – قبل أن يدخل إلى عالم الدكتور – كيف قُتل أستاذ الفلك بمرصد حلوان عندمحاولته معرفة ما يجرى بالفيلا . وكيف حاولوا قتله هو نفسه للسبب ذاته ، ثم نرى معه كيف كان المرضى يقتلون فى تجارب الدكتور ، ولا يشفع له – حتى عند كامل نفسه – أنه يختار من يجرى عليهم التجارب من المرضى الذين لا أمل فى شفائهم ؛ وحبسه كامل عن الاتصال بالخارج منذ دخوله إلى عالمه . كل هذا بالإضافة إلى هذه الأجساد التى يفاجئ كامل بأنها لعلماء خطفوا فى ظروف غامضة وبردت أجسادهم ، وهو ينوى أن يفعل الشئ نفسه مع كامل وزين دون أخذ رأيهما ، هذا إضافة إلى ماضيه الذى – إذا صح ما يروى – يلقى الكثير من الشك على نظافته . كامل – إذن ، ومن خلال كل هذا – يؤكد لنا جانب الشر فى شخصية الدكتور حليم ، وهو يصارحه بخلافه معه فى إجراء تجاربه على البشر ، ويدينه بقتل أستاذ الفلك ، وينظر إليه – برغم إعجابه بتجاربه وفكره العلمى – على أنه شخص شرير ، قاتل . لكن فى النهاية يحاول الإيحاء لنا بالتعاطف معه ، بل يدافع عنه فى مواجهة حسنين (الذى يتخفى باسم مرزوق) المجرم الهارب من العدالة .

قد يكون هذا التناقض فى موقف الرواية من الحكم على شخصية الدكتور حليم وليد التناقض والتردد فى موقفنا إزاء العلم وإنجازاته الهائلة . وفى موقف الراوى نفسه – كامل – من الشخصية ؛ وهو تناقض مفهوم وله مسوغاته فى شخصية كامل ، التى تعد أكثر شخصيات الرواية اكتمالا . فكامل صحفى ، محب للعلم ومحب للمغامرة . وماضيه وحاضره لا يقفان فى سبيل حركته المستمرة فى الطريق الذى يحب . لقد فارقه أهله ، ورباه أحد أقاربه ، فانطلق فى الحياة وراء مغامراته وبحوثه العلمية . فهو فى أول الرواية ينتقل إلى حلوان ومرصدها ليكتب بحثا عن تاريخ الفلك . وحين يرى زين – ربيبة الدكتور – ويحدث له حادث العربة التى كادت تدهمه فى طريق المرصد ليلا ، يندفع فى البحث لينفتح له عالم الدكتور حليم الغامض ، مستهينا فى سبيل الوصول إليه بعمله وحياته نفسها .

وحين يدخل إلى عالم الدكتور حليم بغموضه وتجاربه وأفكاره تستولى عليه الدهشة وحب الاستطلاع ، والإعجاب أيضا . فيستسلم له . غير أن العلاقة التى تربطه بزين توقف هذا الاندفاع إلى عالم المستقبل ، إلى جانب عدم موافقته على ما يقوم به الدكتور من اتخاذ البشر (حيوانات تجارب) . فهو هنا يتجاذبه إيمانه بالعلم وإعجابه بالدكتور حليم وبفكره ، فى الوقت الذى يوجهه إيمانه بالحب وبالحرية وباحترامه للإنسان إلى الطريق الآخر بعيدا عن الدكتور . وعصره المستقبلى . لهذا لا نجد إيمانه بالمستقبل يتعدى إعجابه بأفكار الدكتور بل إنه حين يكتب عن هذه الأفكار فى حماسة شديدة ، فإن وقفته عند مسألة العلاقات الإنسانية والهدف من الحياة فى المستقبل بدونها ، تجعل جذوة حماسته تكاد تنطفئ . لهذا فهو يهرب مع زين ، لكن محاولة الهرب تفشل . وهى تفشل لا لأنهما أصبح محكوما عليهما بالسجن فى (فيلا) الدكتور إلى النهاية ، خشية أن يكشفا أسرارها وأسرار أهلها ، لكن – وهذا هو الأهم – لأنهما أصبحا معلقين فى الزمن ، فلا هما يعيشان الحاضر فى حرية العلاقات البشرية السوية . ولا هما يستسلمان لعالم المستقبل استسلاما كاملا ، لأن الحاضر يقف دونهما وهذا . فالحلم الوحيد الذى يحلم به كامل فى سجنه . بعد محاولة الهرب . وفى أشد لحظات حاضره تعاسة ، يدور فى عالم قاهرة المستقبل ، التى ينتقل إليها بعد استسلامه – فى الحلم – للتبريد . وهو حين يخرج من سجنه ، وبعد قتل كل من الدكتور ومرزوق وانهيار (الفيلا) والمعمل ، لا يستطيع أن يعود إلى الحياة الطبيعية مرة أخرى . إن ما يعلمه عن عالم المستقبل ، الذى ينتظر (خروجه) من خلف هذه الأنقاض ، من « قلعة النائمين » ، يجعله يرتبط به ولا يبارحه ، حتى إذا ما طرق المستقبل الأبواب كان هو فى انتظاره ليفتح له . كما أن الحاضر لن يقبله ، لأن أهله (لا يصدقونه) ، حتى أقرب الناس إليه لا يصدق روايته عن التبريد والنائمين

فى أحضانه . فكان لابد أن يخرج نفسه من الحاضر ، وأن يلوذ بأحلام (انتظار) المستقبل .

أما زين فقد أجبرت على العيش فى عالم الصراع مع الزمن إجباراً . إنها عاشت حياتها فى جو من القهر مع الدكتور ، فحريتها محدودة بحدود رسمها لها لا تملك الخروج عنها . وحين تجد فى حب كامل بصيصا من الأمل فى الحرية ، تسجنها القسوة والأنانية فى «صندوق التبريد» أو «تابوته» ، دون أن ندرى هل ستصل إلى المستقبل ، أم أضاع الماضى والحاضر حياتها كلها قربانا للبحث عن المستقبل ؟

ومرزوق (أو الدكتور حسنين ، كما نعرف فى النهاية) إنسان يطارده ماضيه الإجرامى ، فيستسلم للدكتور ، ليتولى جلب المرضى من المستشفى ، ويتخلص من الجثث ، ويذود عن (الفيلا) بالإجرام نفسه ، ويساعد الدكتور فى عمله ، ويقبل أن تجرى عليه إحدى التجارب الناجحة . هل كان يأمل أن يجد فى المستقبل ملاذاً من الماضى والحاضر ، ثم غلبته طبيعته فحاول الاستيلاء على المعمل والاستحواذ على زين لنفسه ، بعد قتل الدكتور وكامل ؟ إن هذا ما يتضح فى النهاية ، حيث نجح فى قتل الدكتور فى الحقيقة ، لكنه قضى على نفسه معه .

إن «الزمن» فى هذه الرواية هو «القاهر» المسيطر ، الذى انتقم لنفسه من هؤلاء الذين حاولوا تشويه الحلم به وإيقاف تدفقه الأزلى - الأبدى . غير أن أحداً لا يستطيع أن يجزم بأن الدكتور حليم لم ينجح فى قهر الزمن والوصول ببعض الناس إلى المستقبل ، بعد «تأجيل» حياتهم ووقف تأثير تيار الزمن عليهم . فآخر فقرة فى الرواية تحمل هذا الأمل من جديد ، حيث يشير «الباحث التاريخى» المستقبلى إلى علامات عثر عليها قد تكون هى الطريق «لقلعة النائمين» . غير أن هذا أيضا غير مؤكد .

وهذه الرواية - كغيرها من روايات الخيال العلمى - تثير الكثير من القضايا الفكرية المرتبطة بحركة العلم فى الساحة الاجتماعية ، بما تثيره هذه الحركة من قضايا دينية واجتماعية وسياسية وإنسانية . وأول هذه القضايا وأكثرها حدة ، قضية استخدام البشر فى التجارب العلمية . وهى قضية لم تحسم (وربما لن تحسم أبدا ، بغير المبادرات الفردية من الذين يتطوعون راضين عن إجراء هذه التجارب عليهم) . فكامل لا يوافق الدكتور حليم على ما يفعل ، ويرفض التعاون معه بسبب هذا . والدكتور حليم نفسه يحاول التخفيف (على نفسه أولا) باختيار «بشر تجاربه» من هؤلاء الذين يوشكون على الموت ، ولا أهل لهم ، لكن هل تحل المشكلة بهذا ؟ إن الإنسان هو الإنسان ، وآلامه هى آلامه التى ينبغى احترامها وتخفيفها ، لا العكس ، كما أن أحداً لا يستطيع - مهما بلغ علمه - أن يؤكد اليأس من حالة معينة فى لحظة معينة - كما يقول كامل .

وفى مرحلة أخرى ، والدكتور يكشف عن أفكاره (أو أحلامه) للمستقبل ، يستوقفه كامل : - ولكن .. ألا يعتبر التبريد تدخلا سافراً فى مشيئة الله ؟

ويجيبه الدكتور بأن الله الذى خلقنا فى مقدوره أن يمنحنا أولا يمنحنا البصيرة لنكتشف ما نكتشفه يوما بعد يوم . والسؤال والإجابة لا يكشفان عن معاناة حقيقية للمشكلة التى طرحت - على المستوى الواقعى بشكل أكثر حدة ، وفى فترات مختلفة من التاريخ - كثيرا وما تزال ، وبخاصة فى مجتمعات حسها الدينى قوى كالمجتمع المصرى . هذا فى حين طرحت المشكلة الأولى بشكل فعال وإيجابى كشف عن المعاناة الحقيقية لكلا الشخصيتين . فالدكتور نفسه لا يرتاح لما يقوم به ، لكنه لا يملك لنفسه توقفا ، وكامل يصر على أن يترك الفيلا وهو يجد الدكتور مستمرا فى أبحاثه ، وهذا كله يدفع الأحداث إلى تطورها المنطقى فى الرواية .

والغريب هو أن أخطر مشاكل الرواية ، وهى المشكلة التى تطرحها الرواية برمتها ، لم تمس من قريب أو من بعيد ! هؤلاء الناس الذين سيبردون ليعيشوا فى أزمنة مختلفة مع زمانهم ، ومع مشكلات مختلفة ، وأناس مختلفين ، كيف سيكون شعورهم ، واستجاباتهم ؟ هل سيتوافقون مع حياتهم الجديدة ، أم أنهم سيؤثرون الانسحاب نادمين على ما فرطوا من أعمارهم ؟ ألا يكتب الدكتور حليم وأمثاله قصة أهل كهف جدد ، دون أن يدرى كيف تنتهى ؟ إن الرواية - كما ذكرت - لا تنتقل بأبطالها إلى عالم المستقبل ، إلا من خلال فكر الشخصيات وأحلامها (بالمعنى الحرّ للكلمة) ، ولهذا لا تطرح المشكلة بإلحاح ، بالرغم من أنها أكثر المشاكل إلحاحا فى مثل هذه الرواية .

إن الرواية العلمية ، بطابعها الكونى العام ، قد لا تتيح الخوض فى الحديث عن صلة العلم بالمجتمع : مجتمع معين فى زمان ومكان معينين (وإن لم يفت الكاتب هذا ، ولكن بشكل مفروض على السياق العام للرواية) . لكنها مطالبة - ولا شك - بالخوض فى مشكلة القيم الإنسانية ، الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، ومناقشة ما ينجم عن تغيرها المستمر فى الزمان والمكان ، أو قدرتها على الثبات فى مواجهة تيار الزمن المتدفق بقوة تقلب كل المقاييس ، أو - وهذا هو الأهم - ما ينجم عن تضارب هذه القيم وتعاديها فى مرحلة معينة أو فى مجالات معينة من مجالات النشاط الذهنى والعملى للإنسان . كما أنها مطالبة - بالقدر نفسه - بإيجاد صيغة مصالحة بين الطابع الفكرى الجاف لقضاياها وبين ما يتطلبه البناء الفنى للأدب ، وهو البناء الذى يجافى الخطابية والمباشرة .

ولقد نجح نهاد شريف إلى حد كبير فى إثارة قضاياه الخاصة ، كما وفى أيضا الضرورات الفنية للبناء الروائى فى مستواه التقليدى (وليس فى هذا قدح ، لأن الرواية التقليدية وفت بجانب كبير من رسالتها ، وما تزال) . فأحداث الرواية مترابطة ، نامية من البداية إلى النهاية فى تطور منطق واضح ، على الأقل من وجهة النظر التى ارتضاها الكاتب منذ البداية ، وهى وجهة نظر الصحفى كامل بهنسى ، الذى تشكل مذكراته الشخصية القسمين الثانى والثالث من الرواية . وعلى الرغم من أن القسمين الأول والرابع يرويهما راوٍ محايد . فهو يلتزم متابعة كامل فى حياته فى المرصد قبل الانتقال إلى (فيلا) الجبل ، ثم يعود فى النهاية لنعرف منه مصير كامل والشخصيات الأخرى . لهذا لا نعرف - مثلا - من ماضى الدكتور حليم أو من ماضى مرزوق إلا ما يعرفه كامل ، ولا نعرف شيئا عما دار فى (الفيلا) فى أثناء الفترة التى أبعدوا فيها

كامل ، ومن ثم لا نعرف الدوافع الكاملة التي جعلت مرزوق يحاول السيطرة على المكان ومعرفة أسرار الدكتور المجهولة ، أو لماذا عجل بتبريد زين .. وهكذا . وربما لجأ الكاتب إلى وجهة النظر هذه حتى لا يلجأ إلى وجهة نظر الدكتور حليم نفسه فيضطر إلى متابعة التفاصيل العلمية الجافة لفكره ، فيصيب الرواية بالجفاف ، ويصيب حركتها بالجمود . كما أن وجهة النظر هذه أتاحت إخفاء بعض المعلومات لبعض الوقت ، أو المفاجأة ببعض الأحداث ، مما يفيد عنصر التشويق الضروري للقارئ ولا شك .

والرواية مقسمة إلى أربعة أقسام . يشكل كل قسم منها «حركة إلى الأمام» في أحداث الرواية ، وكل «حركة» تؤدي ــ بدورها ــ إلى الحركة التالية . وهكذا . فالقسم الأول «**على الطريق**» يبدأ بحادثة العربة . وينتهي بقبول كامل الانتقال إلى مكان الدكتور لمساعدته في تسجيل أعماله ، على نحو ما عرض الدكتور ، ولمعرفة ماذا يجرى هناك . في حين يتناول القسم الثاني «**الترويض**» مذكرات كتبها كامل عما قرأه في سجلات أبحاث الدكتور ومتابعته لبحوثه التي تنتهي ــ في هذا القسم ــ بنجاح التجربة التي أجريت على مرزوق . وفي القسم الثالث «**آفاق مذهلة**» ننتقل إلى عالم المستقبل في فكر الدكتور حليم ــ بعد أن رأينا بحوثه لصنع هذا المستقبل ــ ثم محاولة كامل الهرب مع زين ، وفشلهما ، وسجن كامل . ويعود الراوي في القسم الرابع «**الأبدية**» ليروى لنا كيف انتهت كل شخصية إلى مصيرها ، وكيف أن «**الأبحاث التاريخية**» تحاول الوصول إلى «**قلعة النائمين**» التي وصفها كامل في مذكراته . (ولنذكر أن الراوي يحكي لنا من عالم ٢٣٠١) .

هذا البناء المنطقي المتماسك في الرواية ، لا نجد فيه أي تداخل في الأزمنة (اللهم إلا في مشهد الحلم الذي ينتقل فيه كامل إلى المستقبل ، والمدخل إلى عالم الحلم لامع في الرواية ، حتى إن القارئ لا يدرك أنه حلم إلا في نهايته ، على نحو يشكل مغامرة ناجحة في استخدام تداخل الأزمنة) . ولو قدر للكاتب أن يستخدم هذا التداخل في روايته لا ستطاع أن يجسد بعمق أبعد فكرة سيطرة الزمن ــ في لحظاته الثلاث ــ على الإنسان ، ولأعطى أيضا صورة أكثر (درامية) وتأثيراً لمحاولات الشخصيات ــ وبخاصة الدكتور حليم ومرزوق ــ لقهر الزمن . وأيضا فقد أتاح هذا البناء للكاتب استخدام أسلوبه ــ المفضل فيما يبدو ــ في الوصف الدقيق لكل ما يقابل ــ وصف الطبيعة والأشخاص والأشياء . وهو ينجح في الإيحاء بقوة بواقعية ما يصف (ويبدو أنه خبر مواقع الأحداث خبرة جيدة) ، لكنه لا ينتبه إلى أن تفصيلية الوصف تعوق ــ أحيانا ــ تدفق الحركة في الحدث الروائي . وقد نجح أحيانا في استخدام هذا الوصف الدقيق للإيحاء والتهيئة لحدث قادم . كما فعل مثلا في التمهيد لحادث العربة التي كادت تقتل كامل في سكون الليل المرعب في الجبل ، وهو الحادث الذي كان البداية الحقيقية للأحداث التالية .

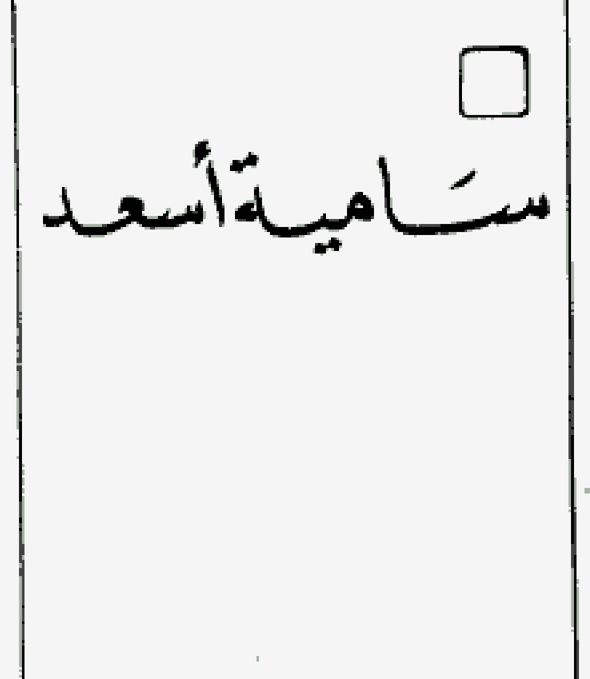
وهكذا يمكن القول بأن نهاد شريف استطاع في هذه الرواية أن يعبر عن حيرة الإنسان وتردده بإزاء المستقبل ، وخوفه من اللانهائية ، وفزعه من تمزق العلاقات الإنسانية الحميمة . وهو التمزق الذي سيؤدي ــ بالضرورة ــ إلى فقدان القيم الروحية والاجتماعية . كما نجح ــ إلى حد ما ــ في إثارة كثير من القضايا التي تكتنف طريق العلم في اتجاهه إلى المستقبل . ولقد عبر عن كل هذا في إطار فني جيد يجعل من الرواية ــ بحق ــ عملا معدوداً إذا ذكر نتاج رواية الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث .

• هوامش

(١) ي . هينجر : القصة العلمية الحديثة إلى أين ؟ الفكر المعاصر ، ع ٥٢ ، يونية ١٩٦٩ ، ص ٧٩ .
(٢) السابق نفسه .
(٣) السابق نفسه .
(٤) د . إنجيل بطرس : دراسات في الرواية الإنجليزية ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .
(٥) ي . هينجر : السابق ، ص ٨٠ .
(٦) نفسه .
(٧) أنظر : كولن ولسون : المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ترجمة : أنيس زكي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٦ ص ١٤٢ وما بعدها .
(٨) أيفور إيفانز : موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ، ترجمة د . شوقي السكري،د . عبد الله عبد الحافظ ص ٢٢٣ .
(٩) Harry Blamires: A Short History of English Literature, : Methuen and Co.; London 1979, p. 439.
(١٠) Ibid. pp. 466 - 7.
(١١) كولن ولسون : السابق ١٤٧ .
(١٢) السابق . نفسه .
(١٣) كاتب روسي ، كتب روايته «نحن» في أوائل العشرينيات ، وهاجر بعدها إلى فرنسا حيث مات ١٩٣٧ . أنظر كولن ولسون : السابق ١٤٧ ــ ١٥٠ .
(١٤) في روايته «المدينة والنجوم» . أنظر هينجر : السابق ٨٠ ــ ٨١ .
(١٥) كولن ولسون : السابق ١٥٣ .
(١٦) هينجر : السابق ٧٧ .
(١٧) كولن ولسون : ١٦٢ .
(١٨) هينجر : ص ٧٧ .
(١٩) Walter Allen: The English Novel; Penguin Books, London 1976; pp. 314 - 15.
(٢٠) كولن ولسون : ١٦١ .
(٢١) السابق : نفسه .
(٢٢) هينجر : ٧٧ .
(٢٣) لم يكتب بعد تاريخ هذا اللون الروائي في الأدب العربي الحديث ، وأشهر نتاجها روايات مصطفى محمود ، ونتاج نهاد شريف ، في حين اقتصر يوسف عز الدين عيسى تقديم إنتاجه من هذا اللون إلى الإذاعة . ولا شك أن تراث الدكتور أحمد زكي ــ في رأى علي شلش ــ يحتاج إلى قراءة من هذه الوجهة .
(٢٤) يقول نهاد شريف على لسان بطل «قاهر الزمن» ، معبرا عن نفسه : «... وأقرأ لجول فرن ويلز وأندريه موروا وكونان دويل وبيير بنوا وهكسلي ورايدر هجارد .. وغيرهم .. وأعيش معهم في عوالمهم الغامضة ... » كل هذا ــ في رأيه ــ لترسم صورة أدب المستقبل «على أساس من العلم والمعرفة والمنطق الذي يمكن أن يتحقق يوما من الأيام .. ذلك الأدب الذي يسيره نهج علمي جرئ ينقلني من حياتي المألوفة إلى آفاق مبتكرة من الرؤى والتصورات والأحاسيس .. » ص ١٣٦) .
(٢٥) د . عبد المحسن صالح : التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان ، عالم المعرفة ٤٨ ، الكويت ١٩٨١ ، ص ٢٣٥ .
(٢٦) السابق نفسه .
(٢٧) السابق : ٢٣٦ .



يكتب الروائى التاريخ



مع عام ١٩٥٢ وقيام ثورة ٢٣ يوليو ، بدأ فى مصر عهد جديد هو عهد الجمهورية ، وبدأت معه تجربة خاضها الشعب المصرى ، كما خاضتها الحكومات المصرية المتعاقبة . وقد زخرت هذه الفترة بالأحداث التى تلاحقت أحياناً فى سرعة كان يصعب معها متابعتها . وكان بعض هذه الأحداث مأساويا حقا ــ وكانت هزيمة ٦٧ أخطرها بلا شك ــ فى حين دعا البعض الآخر إلى العزة والفخار : تأميم قناة السويس ، ٦ أكتوبر ، إلخ ... وكان لابد من أن ينعكس كل هذا على كل المجالات ، الثقافية ، والفنية ، والأدبية على وجه الخصوص . وبعد أن كان ج . ب . سارتر يتساءل عن ماهية الأدب ــ فى كتابه «ما هو الأدب ؟» ــ ، أصبح الكاتب المصرى بعامة ، والروائى والمسرحى بخاصة ، يتساءلون عن كيفية تحويل الأحداث التى تفاعلوا معها بلا شك إلى مادة أدبية جديدة تصب فى قالب جديد أيضاً . وبعبارة أخرى ، سار البحث عن المضمون جنباً إلى جنب مع البحث عن الشكل . أحياناً ، كُلِّلت هذه المحاولات بالنجاح ، ولم تنته إلى شكل جديد بمعنى الكلمة فى أغلب الأحيان ، ولا ينبغى أن نغفل بأى حال من الأحوال الدور الذى لعبته الثقافة الأجنبية بعامة ، والإنجليزية والفرنسية بخاصة ، فى هذا الصدد .

وتمثلت المادة التى يمكن أن يستوحيها الكاتب الروائى أو المسرحى فى الواقع ، على اختلاف أشكاله وأنواعه . لكن ، ما الواقع ؟ هذا هو السؤال الذى ألح على الكتاب على مدى قرون عدة ، وقدموا عنه إجابات مختلفة ، لعل أشهرها المذهب الواقعى والمذهب الطبيعى الذى أرسى قواعده الروائى الفرنسى إميل زولا . غير أن المدرسة الرمزية يمكن أن تُعرِّف أيضاً بالنسبة للواقع الذى ترفض نقله بوضوح ، وتعبر عنه بالرمز . كما أن ب . برخت ينقل إلى المسرح واقعاً معاصراً ، لكن من خلال الحكاية ، أو الأسطورة ، أو التاريخ . وكما تختلف رؤية الواقع باختلاف الكتاب ، تختلف الطرق التى يعبرون بها عنه وتتباين .

وقد تميز الواقع المصرى المعاصر ــ كما أسلفنا ــ بكثرة الأحداث وتلاحقها . ومن ثم فقد تعددت الأعمال الأدبية المصرية التى تستوحيه . كان هذا الواقع سياسياً ، بل اقتصاديا واجتماعيا فى المقام الأول . ومن ثم فقد احتل مكان الصدارة ، فى حين تراجع الأدب العاطفى الرومانسى الذى يُعنى بالفرد ومشكلاته ، ولا يتطرق إلى قضايا الجماعة والقضايا التى لها صفة العمومية . إن فترة ما بعد الثورة هى التى أفرزت رواية **عبد الرحمن الشرقاوى «الأرض»** ، **وثلاثية نجيب محفوظ** ، على سبيل المثال لا الحصر . وعلى مستوى آخر ، ازدهر فى تلك الفترة مسرح **نجية كاريوكا وفايز حلاوة** الذى كان يعتمد أساساً فى نجاحه على النقد السياسى والاجتماعى المباشر ، الذى لا يخلو من المرارة والقسوة .

وكيفية انتقال الواقع المعيش إلى النص الأدبى قضية اساسية ، لم ولن ينفرد بها الكتاب المصريون . يقول لنا تاريخ الأدب إن الفيلسوف

الفرنسي «**مونتيسكيو**» كتب «**الرسائل الفارسية**» لينتقد فيها بعضاً من عادات عصره، لكنه اختار لذلك بلداً بعيداً وأسماء غريبة - «أوزبيك» و«ريكا» - تستر وراءها ليقول ما يشاء دون أن يتعرض للمساءلة. وكذلك «**فولتير**»، فقد نشر الجزء الأكبر من كتاباته الانتقادية الساخرة في خارج فرنسا، لكي لا يتعرض لبطش السلطات. هذا فضلاً عن أن كثيرا من الكتاب رأوا أعمالهم تُمنع وتصادر، لا لشيء إلا لأنها تضرب على الوتر الحساس، كما يقال. مسرحية **موليير** «**طرطوف**» مُنعت عدة مرات، وأثارت ضجة في بلاط لويس الرابع عشر. والكاتب المسرحي «**بومارشيه**» كافح مدة طويلة إلى أن تمكن من عرض مسرحيته «**زواج فيجارو**»، حيث يسخر الخدم من السادة، ويجعلوا منهم أضحوكة يتسلون بها. بل إن «ج. **فلوبير**»، و«ش. **بودلير**» من بعده، قد مثلا امام المحاكم للدفاع عن عمليهما «**مدام بوفاري**» و«**زهور الشر**». وفي فرنسا المحتلة في أثناء الحرب العالمية الثانية، حثّ الكتاب الشعب الفرنسي على المقاومة بصياغتهم أعمالاً لا تتحدث عن الوضع الراهن مباشرة، لأن هذا كان غير ممكن، بل تتحدث عنه بطريقة غير مباشرة، وذلك بالرجوع إلى الأسطورة الإغريقية. ولعل أشهر مثالين في هذا الصدد هما مسرحية **سارتر** «**الذباب**»، التي يُبعث فيها «أوريست» ليخلص المدينة من العذاب، ومسرحية **جان آنوي** «**أنتيجون**»، التي أكد مؤلفها طابعها العصري بارتداء أبطالها ملابس معاصرة. ولم يفت المتفرج الفرنسي أن يفهم، من خلال رفض البطلة للحل الوسط الذي يقترحه عليها الملك كريون، ما أراد أن يوصله إليه الكاتب.

ويتضح من هذه الأمثلة أن الكاتب لا يتمكن «دائما من قول ما يريده مباشرة، خصوصا إذا كان هذا القول يمسّ وضعا قائماً تحرص السلطة على ألا يُمسّ. ومن ثمّ ينتقل بالعمل الأدبي إلى زمان آخر أو مكان آخر.

والرواية التي تنتقل بنا إلى زمان آخر وتبعث شخصياته - سواء أرادت الربط بين الماضي والحاضر أم لا - قد اتخذت في أوروبا شكلاً يكاد يكون كاملاً مع **والترسكوت**، **وبلزاك**، **وأناتول فرانس**، **وف. هيجو**، الخ. ووصفت بأنها «تاريخية». وقد تحدث عنها ج. **لوكاش** حديثاً نظرياً في كتابه «**الرواية التاريخية**»[1] الذي يعد مرجعاً أساسياً في هذا الموضوع. وقد اتخذت الرواية التاريخية أشكالاً متعددة؛ منها ما حاول بعث حقبة تاريخية في أمانة ودقة، ولم يجاوز هذا الإطار المحدود، واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي؛ ومنها ما بعث التاريخ الماضي لكي يجري عملية إسقاط على الحاضر، بغية نقد هذا الحاضر وتغييره؛ ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوله إلى خيال صرف. وأياً كان نوع الرواية التاريخية، فهي مقيدة بالأحداث والشخصيات، وهي تفتقر إلى الحرية في التعامل معها. هل يمكن أن نجعل من نابليون الأول إنساناً جباناً مستكيناً؟

لكن الكاتب الروائي يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتاباته. وهناك فرق لا يُستهان به بين الرواية التاريخية والرواية التي تستمد مادتها من التاريخ. ومن المخاطر التي تتعرض لها هذه الأخيرة اتخاذها التاريخ إطاراً طريفاً فحسب، أو إجبار القارئ على الاتحاد مع هذه الشخصية أو تلك، في حين يجب أن يتعرف هذا القارئ، في فترة معينة، ومن خلال عدة شخصيات، ما يعلن عن الفترة التي يعيش فيها هو نفسه. وعلى هذه الرواية أيضاً أن تختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية، وأن تربط بينها كما ترابطت في الواقع؛ لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة. وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإثبات أكثر اقناعاً. ومن ثم يستطيع القارئ أن يتبين كيف تتغير الحجج والأدلة، بل كيف تتناقض خلال بضعة شهور، أو بضع سنوات، حسب ما إذا كان من يسوقها من هذه الفئة أو تلك. وأيا كان الأمر. فلا بد من شيء من البعد بين الكاتب وما يصوره من أحداث، لأن الأحداث التاريخية «الحالية» تجعل الكاتب يصور واقعاً جزئياً، لافتقاره إلى البعد الزمني. ومن ثم فإنه لا يمكنه أن يصور هذه الأحداث بغير انفعال، وقد يقلل هذا من قيمتها؛ كما أنه يضطر إلى إسقاط أدق التفاصيل، والاكتفاء بالتلميح، حتى لو أدخل تغييراً على الأحداث أو غير أسماء الشخصيات. وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من الروايات هو الاختيار بين أمرين: جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية، وإبراز المغامرات الفردية، أو الإقلال من هذه المغامرات ما أمكن، وإظهار الحدث التاريخي فقط. بعبارة أخرى، القضية المطروحة هي العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ، أو العلاقة بين العام والخاص.[2]

* * *

و«**الزيني بركات**» رواية - لارواية تاريخية - كتبها **جمال الغيطاني** في عام ١٩٧٠ - ١٩٧١، أي بعد وفاة **جمال عبد الناصر** مباشرة. وتتناول هذه الرواية أحداثاً وقعت في عهد السلطان قنصوه الغوري، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مصر في معركة مرج دابق، واحتلال العثمانيين لها في عام ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) والحكمة أو القول المأثور الذي تقع عليه عين القارئ عندما يفتح الكتاب لها دلالتها: «**لكل أول آخر، ولكل بداية نهاية**». أي إن مضمون الرواية يغطي حقبة زمنية محددة، قد تكون تكراراً لحقبة مماثلة سبقتها، أو إعلاناً عن حقبة مماثلة لاحقة لها؛ لكنها، على أية حال، تقع «**الآن**»، في زمن الرواية، بين حدين. تنطلق الأحداث من تاريخ معين: رجب ٩٢٢ هـ (أغسطس - سبتمبر ١٥١٧ م). وتتتابع التواريخ على النحو الآتي: ٨، ١٠، ١٤ شوال، و ١٧، ٧ ذي القعدة عام ٩١٢ هـ؛ ثم أول محرم عام ٩١٣ هـ؛ ثم رجب عام ٩١٤ هـ، ثم ذو القعدة عام ٩٢٠ هـ؛ ثم جمادى الأولى: ١٥ شعبان عام ٩٢٢ هـ مرة أخرى. **وإذن فحركة الزمان في الرواية دائرية، تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها وهي إن كانت توحي بشيء فإنما توحي بالاستمرارية والتكرار، بالرغم من وجود نهاية لرواية «الزيني بركات»** ويتأكد هذا من الجانب الشكلي؛ حيث تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي ف. جانتي، وتنتهي أيضاً بمقتطف من مشاهداته.

وتغطي «**الزيني بركات**» «فترة زمنية محددة: ٩١٢ هـ - ٩٢٢ هـ. لكن القارئ لا يلبث أن يدرك أن الكاتب يتوقف عند سنوات بعينها؛

وأحياناً عند شهور أو أيام بعينها . فهو يتوقف طويلاً عند الأحداث التى شهدتها أعوام ٩١٢ هـ ، ٩١٣ هـ ، ثم يقفز بنا إلى عام ٩٢٢ هـ ؛ أى إن هناك ثغرة زمنية ، تقترب من ثمانى سنوات ، لا يقول عنها الكاتب شيئاً . إذن ، هناك تركيز على السنوات الأولى التى تنطلق منها الأحداث ، وتتشابك وتتعقد خلالها ، ثم فترة توقف يشير خلوها من الأحداث إلى استتباب الأمور ، ظاهرياً على الأقل ، تتلاحق فى إثرها الأحداث ، وتأتى النهاية المأساوية التى أعلنت عنها ومهدت لها السنوات الأولى .

وأول سؤال يُطرح هو بلا شك : هل التزم **جمال الغيطانى** بالتاريخ ؟ وإلى أى مدى ؟ والقارئ العربى بعامة ، والمصرى بخاصة ، لا يسعه إلا أن يرد بالإيجاب ، **فالزينى بركات** ، الشخصية الرئيسية فى الرواية ، شخصية حقيقية فى تاريخ مصر ، عاشت فى عهد السلطان الغورى . ويعتمد **الغيطانى** فى تصويره له على كتاب ابن إياس «**تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور فى عجائب الدهور**»[3] ، كما يعتمد على مؤرخين عرب آخرين ، مثل المقريزى والجبرتى ، فى نقله للأحداث التاريخية والحياة اليومية آنذاك . إذن فقد توخى **الغيطانى** الدقة التاريخية ، وكان أميناً فى تصوير حياة الناس فى قاهرة المماليك ، من حيث عاداتهم وتقاليدهم ومشكلاتهم (مثل احتكار بعض السلع الضرورية كالملح والخيار) وأفراحهم ، وإطلاق الزغاريد ، وإعطاء البقشيش ، وحياة المجاورين فى الأزهر ، ارتياد المساجد والمقاهى وبيوت الخطيئة إلخ . ولكن الدقة هنا لا يصاحبها الجفاف والجمود ، بل تتحول إلى مادة حية ، يقدمها الكاتب فى إيقاع يسرع أو يبطئ وفقا لمتطلبات الموقف . وباختصار أقول : يحس القارئ بنكهة مصرية صرف تتخلل النص ، وتمتد آثارها إلى قاهرة اليوم .

ويقدم **الغيطانى** بعض النصوص على أنها مقتطفات من «**مشاهدات**» **الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى** ، الذى زار القاهرة أكثر من مرة فى القرن السادس عشر ، فى أثناء طوافه بالعالم . ونصوص المقتطفات جزء مما سجله الرحالة . وهى مجرد إطار للمقاطع السردية الأخرى المكونة للنص . واختيار رحالة «**أجنبى**» يمكّن من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن . فجانتى بوصفه غريبا على البلاد ، يستطيع أن يرى ما طرأ عليها من تغير بين رحلة وأخرى ؛ أى إن رؤيته رؤية «**من الخارج**» ، ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لا يشارك فى الأحداث ولا تنعكس آثارها عليه . وهذا المشاهد «الخارجى» يقوم بدور ذلك الراوى الذى تحدث عنه بعض النقاد أمثال ج . **جينيت** ، **ورولان بارت** ، **وت . تودوروف** . وهو أشبه بعين الكاميرا التى تتوقف عند مشهد بعينه وتسجله ؛ لكن ، فى اختيار «الكادر» و «الزاوية» يتمثل الجانب الذاتى من مشاهدات جانتى ، وهو انطباعات متفرقة تعد تعليقا ــ ولو مقتضباً ــ على الأحداث .

ويرجع أول تسجيل لمشاهدات الرحالة البندقى إلى عام ٩٢٢ هـ ، بعد الهزيمة التى وقعت حقا وإن لم تكن قد أعلنت لأهالى القاهرة بعد . ومعنى هذا أن الرواية تبدأ من النهاية ، وتتبع تكنيك «**الفلاش باك**» . ويقول المقتطف إن جواً من الانتظار والترقب يسود البلاد ، والقاهرة على وجه التحديد : «**القاهرة الآن رجل معصوب العينين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينتظر قدراً خفياً**» . (ص ١٦) . والكل فى انتظار أمر قد يأتى غداً أو بعد غد . ويخبرنا **الرحالة جانتى** أيضاً أنه أصغى مرتين إلى **الزينى بركات بن موسى** ، متولى حسبة القاهرة ، وصاحب المناصب العدة ، والمسئول عن حفظ الأمن والنظام . كما أننا نتعرف من خلاله **بالزينى بركات** ، الذى يصفه لنا ، مركزاً على جوانب شخصيته التى ستلعب دوراً رئيسياً فى الأحداث ، على النحو التالى : «**رأيت الزينى ينزل بنفسه ، يناقش باعة الحلوى ، والأجبان ، والبيض ، يقف طويلاً مع الفلاحات بائعات الدجاج والإوز والأرانب والبط ، يسعّر الأصناف بنفسه ، يجرّس المخالفين فى المدينة . أعرف رضاء الناس عنه ، حبهم له ، ... رأيت رجالاً كثيرين ... لكنى لم أر مثل بريق عينيه ، لمعانهما ، خلال الحديث تضيقان ، حدقتى قط فى سواد ليل ، عيناه خلقتا لتنفذا فى ضباب البلاد الشمالية ، فى ظلامها ، عبر صمتها المطبق . لا يرى الوجه ، والملامح ، إنما ينفذ إلى قاع الجمجمة ، إلى ضلوع الصدر ، يكشف المخبأ من الآمال ، حقيقة المشاعر ، فى ملامحه ذكاء براق ، إغماضة عينيه فيها رقة وطيبة تدنى الروح منه ، فى نفس الوقت تبعث الرهبة ...**» (ص ١١) . أما المعلومات التى يحصل عليها الرحالة ، فتُنقل إليه شفاها ــ ولذا فإنه يستخدم كلمة «قيل» ــ ، باستماعه إلى الناس وأحاديثهم .

وتحمل المقتطفات تواريخ مختلفة ، تتفق والرحلات التى قام بها جانتى ؛ كما أنها مقسمة إلى بنود : (أ) ، (ب) ، (ج) . ويرجع المقتطف الثانى إلى عام ٩١٤ هـ ، حيث قام جانتى بأولى رحلاته إلى مصر ؛ ويرجع المقتطف الثالث إلى عام ٩٢٠ هـ ، ويشير إلى قدوم جانتى إلى مصر فى عام ٩١٧ هـ ورحيله وعودته إليها بعد ثلاث سنوات ، وتعلمه لغة البلاد . أما المقتطف الأخير (عام ٩٢٣ هـ) ، فيتحدث عن القاهرة بعد غزو العثمانيين البلاد بعام واحد : «**لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن**» . (ص ٢٣٩) .

وعندما يعهد ج . **الغيطانى** إلى جانتى بمهمة السرد ، ويجعله يتحدث بضمير المتكلم «أنا» وفيما عدا هذا ، يتحدث الراوى ــ الغيطانى نفسه ــ بصيغة الغائب ، وينظر إلى الشخصيات «من الخلف» ، بمعنى أنه يرصد حركتها وأفعالها ، ويغوص فى أعماقها ، ويمزق الستر التى تفصل بين ما تخفيه وما تعلنه ، بين مظهرها وجوهرها . وموقف هذا الراوى يجعله عليماً بكل شىء ، لا يخفى عليه شىء . والقارئ إنما يرى كل شىء من خلاله ، لا من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها ؛ فمهمته ، باختصار ، هى تعرية الأمور والكشف عنها .

وجود اثنين من الرواة ، أحدهما «من الخارج» والآخر «من الداخل» ، يفسح المجال للمقارنة بين رؤيتين للحدث الواحد . ولم يقصر الكاتب هذا التكنيك عليه وعلى الرحالة جانتى ، بل جعل الشخصيات المختلفة تتفاعل مع الحدث الواحد بطرق مختلفة ، بل متناقضة أحياناً . ونسوق مثالاً لذلك حادثة الفوانيس ، عندما قرر الزينى إنارة الشوارع والدروب بالفوانيس ، فقد قال قاضى الحنفية إن : «**الفوانيس تطرد الشياطين ، وتنير المسالك فى الليل للغرباء ، وتمنع**

مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم فى الليل على الخلق الأبرياء » . (ص ١٠٠) . لكن قاضى القضاة قال : « **سجل قاضى الحنفية سابقة خطيرة لم تحدث من قبل ، خالف رأينا ... قال ... لا ... ، وهذا حدث مهول** » . (ص ١٠١) . ورؤى الشخصيات تسير فى خطوط متوازية لا يفضل الكاتب إحداها على الأخرى ، وهذا ما يجعل القراءة « **مفتوحة** » دائماً . ويذكرنا هذا الأسلوب بالتكنيك الذى يتبعه ب . **برخت** فى مسرحياته ، عندما لا يستخلص من الأحداث درساً معيناً ، بل يكتفى « باقتراح » خاتمة قد يقبلها المتفرج أو يرفضها .

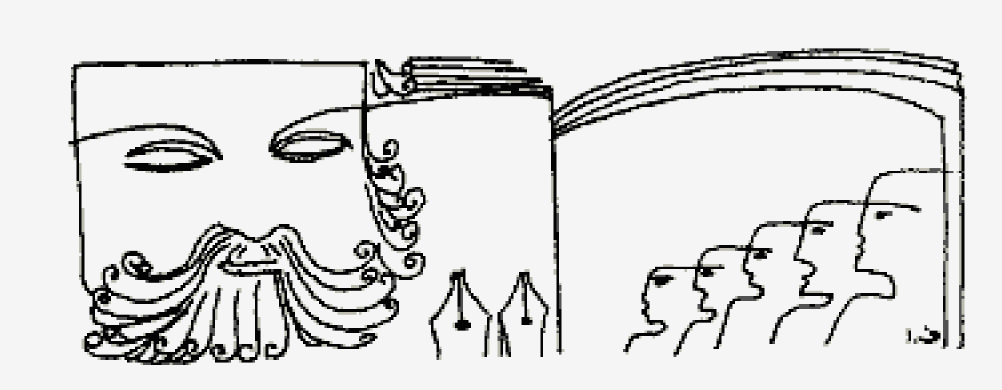
وغالباً ما يعمد **الغيطانى** فى سرده للأحداث وحديثه عن الشخصيات إلى التقرير البحت ، الخالى من التعليق . أما هذا التعليق فيستخلصه القارئ من تجاور عناصر السرد ذاته . وهذا السرد التقريرى أقرب ما يكون إلى كتابة التاريخ ذاته ؛ لكن كثرة استخدام المؤلف للفعل المضارع يضفى على النص طابعاً ديناميكياً أكيداً ، ويجعل منه شريطاً سينمائياً تتتابع مشاهده فى عرض حاضر آنى .

ويتأكد الطابع التسجيلى لرواية « الزينى بركات » بإدراج الكاتب النداءات والتقارير السرية ، والقرارات السلطانية . بين فقرات النص . عدد النداءات سبعة عشر . وهى لا تقتصر على نشر الخبر ، بل تعلق عليه بكلمة أو جملة . والمنادى يذيع الخبر دائما وفقاً لوجهة نظر الحاكم أو من يتولى السلطة . وعلى سبيل المثال ، يصف النداء رقم (١) الموجه إلى ابن أبى الجود بأنه « **المجرم ابن المجرم** » ، « **الذى أذاق عباد الله الفقراء المساكين الأولياء ألوانا شتى من الظلم** . (ص ٦٤) . أما الزينى بركات ، فيقول النداء رقم (٢) عنه إنه « **منفذ تعاليم الشريعة ، وحافظ حقوق الناس ، وخادم السلطان** » . (ص ٧٤) هذا وتعدد النداءات الأولى محاسن الزينى الذى يحاول أن يرفع الظلم عن الناس : « **كل من وقع عليه ظلم من أى كبير أو صغير** .. فليتوجه إلى الزينى بركات لاسترداد ما ضاع من حقه » . (ص ٨٨) . لكن ، سرعان ما تنتقل النداءات من السلبية إلى الإيجابية ، ابتداء من النداء رقم (٦) الذى يحث الناس على الاشتراك فى تعذيب على بن أبى الجود ، الذى حكم عليه السلطان بالإعدام ضربا بالأكف : « **سيرقص طوال الطريق كما ترقص النساء ؛ اضربوه ، اضربوه ، كلها كف** .. » (ص ١٢٠) . وتتتابع النداءات فى إيقاع سريع كلما زادت أهمية الأخبار التى تحملها . فعندما يتولى **الزينى بركات مهام منصبه** ، تتوالى النداءات على مدى صفحات أربع ، معلنة عن شنق باعة زودوا فى الأسعار ، أو أناس روجوا الإشاعات ، أو اتصلوا بالعدو العثمانلى . وفى النهاية ، يدعو النداء أهل مصر إلى الجهاد ، ثم إلى الاستكانة . ومهما كان الخبر فإن النداء تتصدره دائما العبارة التقليدية : الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ؛ لكنه لا يخلو من التهديد بالشنق أو العقاب الشديد . ونشرة الأخبار الإذاعية ، أو التليفزيونية ، والجريدة ، هى المقابل « العصرى » للنداءات المملوكية .

كلمة أخيرة ؛ فإن للنداء والمنادى أهمية خاصة فى عالم البصاصين : « **جرت العادة ... أن يتبع جميع المنادين كبير البصاصين — تُرسل إليه نصوص النداءات ، طريقة نشر الحادثة أو الخبر قد ينتج عنها أمور جسام** ، **بل إن كبير البصاصين ينبه بضرورة تحمس المنادين عند نقل خبر بعينه ، أو تصنع الحزن والفتور لحظات نشره ، كلها عوامل تؤثر فى الخلق** ... » (ص ٥٢) . ومن هنا ندرك أهمية زكريا بن راضى عندما ينتهى إلى علمه أن الزينى بركات يستخدم منادين لا يتبعونه ، ولا يخضعون لرقابته . ولا تخلو القرارات والتقارير من الآيات القرآنية ؛ إذ يتصدر قرار تعيين الزينى بركات هذا النص القرآنى . « **ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر** » . كذلك تبدأ الرسالة المقدمة من زكريا بن راضى إلى مؤتمر البصاصين المنعقد فى القاهرة بآيات قرآنية وأقوال للرسول : « **من كان يؤمن بالله واليوم الآخر ، فليقل خيراً أو ليصمت** . » (ص ١٩٢) . صحيح أن هذه النصوص جزء من لغة ذلك العصر ، كما كانت المساجد أماكن يجتمع فيها الناس ، لكن ذكرها فى هذا السياق له دلالة معينة . إذ إنها تتناقض أساساً مع هذا السياق ؛ إذ إن من يستخدمونها لا يلتزمون بالقيم الدينية ، لا فى حياتهم ولا فى سلوكهم . إن هذه النصوص مجرد أدوات يلجأ إليها من يتظاهرون بالتقى والورع لتضليل القوم .

وقد قسّم الكاتب روايته إلى ستة أجزاء — « **سرادقات** » — يحمل بعضها عنوانا يعلن عن مضمونه . ويعلن عنوان **الجزء الأول** عن فترة انتقالية بين عهدين ، عهد على بن أبى الجود وعهد الزينى بركات . وترد فى عنوان **الجزء الثانى** كلمات تشير إلى ما سيحالف الزينى من توفيق : « **شروق نجم الزينى بركات ، وثبات أمره ، وطلوع سعده ، واتساع حظه** .. » (ص ٦٣) ويختفى اسم الزينى من **الجزء الثالث** ، الذى يذكر وقائع حبس على بن أبى الجود . وتختفى العناوين فى **الجزءين الرابع والخامس** ، ولا تعود إلى الظهور إلا فى **الجزء السادس** والأخير ، حيث نجد إشارة إلى مكان : قرية كوم الجارح ، حيث عاش **الشيخ أبو السعود** ومات . وجدير بالملاحظة أن الأجزاء الثلاثة الأولى تشغل ١٦٠ صفحة من النص ، فى حين تشغل الأجزاء الثلاثة الأخرى ثمانين صفحة فقط . ويحتمل أن يكون الخبر المادى مقابلاً للتركيز الزمنى على السنوات الأولى من تولى الزينى بركات — كما أسلفنا — ، وأن يكون خلو الجزءين الرابع والخامس من العناوين علامة على السنوات الثمانى التى أسقطها الكاتب لخلوها من الأحداث الجديدة .

ويتكون كل جزء من عدد من الفقرات ، **أهمها** تلك الفقرات السردية التى تحمل اسم شخصية من الشخصيات . **ويحتل** مكان الصدارة **سعيد الجهينى** ، يليه **زكريا بن راضى** . **ويسبق فقرتين** فقط اسم **عمرو بن العدوى** . وليست هناك فقرات يسبقها اسم **الزينى بركات** ، إلا فى القليل النادر . وإلى جانب أسماء الشخصيات ، يُذكر اسم مكان بعينه . **مثل كوم الجارح** ، قبل فقرات عدة من السرد . وتراجع اسم الزينى ، فى الوقت الذى يبرز فيه اسم القرية التى يسكنها **الشيخ أبو السعود** ، يشير إلى العلاقة الواضحة بين الطرفين . فى النص لايتوقف الحديث عن **الزينى بركات** . والقرية — واسمها كناية عن الشيخ الزاهد الناسك — تلعب دوراً مصيرياً فى حياة الزينى ؛ مادام الشيخ ، ساكنها ، هو الذى يجعل قرار تعيين الزينى نهائياً . إنه الوحيد الذى يستطيع أن يقنعه بقبول السلطة ، وهو أيضاً الذى يتدخل فى النهاية لإنقاذ المسلمين منه .



والشخصيات كلها من الرجال ـ **الشخصيات النسائية ثانوية ، تختفى بمجرد انتهائها من الدور الذى رسم لها ـ الذين ينتمون إلى ثلاثة أجيال** : **الشيخ أبو السعود** ، **وهو أشبه بشخصية أسطورية لا عمر لها** والثانى الناضج : **الزينى بركات وزكريا بن راضى** ، **والثالث الشاب** : **سعيد وعمرو** . أما ماتملكه كل مجموعة منهم ، فهو على التوالى : التجربة الواسعة والوقوف على أسرار الكون ، السلطة ، والعلم . وكما يتفق سعيد وعمرو فى السن وطلب العلم ، يتفقان أيضاً فى حب شخصية نسائية : الأول يعشق «سماح» ابنة الشيخ ريحان ، والثانى يظل أسيراً لحبه لأمه . لكن كلا منهما يفقد محبوبته ، وفقدانه إياها يمهد لفقدانه الحياة ذاتها . ولا نغفل أخيرا الشخصية الجماعية : الشعب المصرى بأسره .

وهذه الشخصيات لا تفتقر إلى العمق السيكولوجى ، لكن تعميقها يركز على الجانب الذى يثرى الحدث ويخدمه . ولقد حرص الكاتب على تأكيد العلاقة بين مختلف الشخصيات . ولعل أفضل منهج لدراستها هو «**نمط الأفعال**» الذى وضعه جريماس .[4] الشئ المطلوب هنا هو السلطة بالنسبة **للزينى بركات** ، إنه يطلبها لنفسه ، فى حين يعطيها الشيخ أبو السعود إياه من أجل الشعب المصرى ، ويعاونه فى هذا **زكريا بن راضى وعميله عمرو** ، بل الشعب المصرى كله . فى حين يقف **سعيد الجهينى** والشيخ منه موقف المعارضين ، عندما تقترب النهاية فقط . أما زكريا ، فيملك السلطة ، التى يجندها ظاهريا لخدمة السلطان ، فى حين كانت تخدم فى الواقع أغراضه الشخصية ورغبته فى الاحتفاظ بمنصبه ؛ ويساعده على ذلك جيش البصاصين المنبثين فى كل مكان ، يتقدمهم مقدم البصاصين الذى يجند بدوره **عمرو بن العدوى** ؛ والمعارض هنا هو الناس جميعاً ، الذين يخشونه ولا يحبونه ؛ لكنها معارضة كامنة لا تظهر إلا قرب النهاية . إذن ، يتفق **الزينى وزكريا** فى طلب السلطة أو الرغبة فى الاحتفاظ بها ؛ كما أنهما يلقيان المساعدة على نطاق واسع ، فى حين يقوم بدور المعارض فرد أو اثنان ، أو جماعة لا تفصح عن نفسها . ومن ثم كان الصراع بين الزينى وزكريا ؛ ذلك الصراع الذى ينتهى بانتصار الزينى بالخديعة والإيهام .

أما **سعيد الجهينى** ، فيطلب «**سماح**» التى يحبها لنفسه ، يريد أن يتزوجها وهى نفسها تساعده على ذلك ؛ لكن الأب يعارض هذا الحب ويزوجها شخصا آخر وعلى مستوى آخر ، يرغب **زكريا راضى** فى تجنيد سعيد لحساب دولة البصاصين ، لكن معارضة سعيد للفكرة تجعل زكريا يرغب فى تقديمه للموت ، يساعده فى ذلك ؛ عمرو بن العدوى وموقفه من الزينى موقف متميز ؛ فهو الوحيد ـ إلى جانب الشيخ أبى السعود ـ الذى ينتقل ، كلما تقدمت الرواية ، من مساندة الزينى إلى مناهضته وفضح أمره .[5] **والشيخ أبو السعود** يقف من كل هذا موقف المتفرج ، إلا فى أمرين : إقناع الزينى بقبول المنصب ، وتأديبه : «**يا كلب ... لماذا تظلم المسلمين ؟ لماذا تنهب أموالهم ، وتقول كلاماً تنسبه إلىّ ؟** (ص ٢١١) .

وجدير بالذكر أنه لم يكن هناك من يعارض الزينى إلا ثلاثة : المرأة المجهولة التى تصرخ فى وجهه وهو سائر فى موكبه ، بعد توليه منصب الحسبة مباشرة : «**يا لئيم يا بن اللئيمة !** » ؛ وسعيد الذى يتهمه بالكذب بصوت عال فى نهاية الرواية ، والشيخ أبو السعود الذى يسبه ويطلب من دراويشه ضربه بالنعال . لكن التوقيت يلعب فى هذا الصدد دوراً حاسماً . فصرخة المرأة تضيع فى الفضاء ؛ لأنه ما من أحد كان يعرف الزينى بعد ، ووعى كل من سعيد والشيخ أبى السعود بحقيقة الزينى يأتى متأخراً ، بعد فوات الأوان ؛ بعد أن يكون أمر الزينى قد استفحل وأصبحت الهزيمة وشيكة . وقبل أن ننتهى من الحديث عن الشخصيات ، نشير إلى بناء جمال الغيطانى لروايته بناء محكماً ، وربطه الموفق بين العام والخاص ؛ بين مشكلة الفرد ومشكلات الجماعة . فحب سعيد لسماح ، وعدم مقاومته لزواجها من آخر ، أو بالأحرى اغتصاب رجل آخر لها ، يمثل صورة مصغرة من موقف كل من الشعب المصرى الذى يحب بلاده بلا شك ، لكنه يظل متفرجا إلى أن تحل الكارثة وتحدث الهزيمة ، وتطأ أقدام الغزاة أرضها المقدسة . والشيخ أبو السعود نفسه كان يمثل سلطة روحية يلتف الناس حولها ، وكان يمسك فى الواقع بزمام الأمور أكثر من السلطان نفسه ، لكن حياة الزهد والنسك تجعله يقف موقف المتفرج إلى أن تضيع البلاد .

يقول جمال الغيطانى : «**منذ فترة بعيدة ، شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى ، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك،اهتمامى المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ ، ونشأتى فى منطقة القاهرة القديمة المزدحمة بالأسبلة والمساجد والبيوت** » .[6] ولقد وفق حقا إلى خلق هذا الشكل الفنى المبتكر عندما كتب «**الزينى بركات**» وجعل التاريخ مادتها ، وعرف كيف يربط بين الماضى والحاضر . فنحن نشاهد معه كيف يصنع التاريخ فى عهد السلطان الغورى.الشعب المصرى يرضى بحاكم لايعرف أصله ولافصله ، بل يهلل له ويهتف . والحاكم يقدم الوعود فى شكل برنامج عمل أو عقد اجتماعى عند توليه السلطة ، لكنه لايلتزم به ، بل على عكس ذلك ، يستغله أسوأ استغلال . لقد وعد باستخراج أموال المسلمين من الأمراء ، وها هو ذا يستخرج الأموال من المسلمين أنفسهم ؛ لحساب السلطان ، على حد قوله . ومع هذا ، فهم راضون طائعون.وموقفهم السلبى هذا نتيجة حتمية للخوف الذى أصبح جزءاً لايتجزأ من شخصيتهم ، نتيجة لتسلط زكريا بن راضى على كل صغيرة وكبيرة فى حياتهم العامة والخاصة ، وبث آذان صنائعه فى كل شبر من البلاد . لذا ، فقد الناس ثقتهم بأنفسهم ، وأصبحوا عاجزين ، متفرجين ، غير قادرين على الفعل والمشاركة فى صنع التاريخ ؛ تاريخ حياتهم الخاصة ، وحياة بلادهم . لكن ، هل الاستكانة هى السبيل الوحيد ؟ لا ! لكن **زكريا بن راضى** المكروه ، الذى ينصب كل جهده فى جعل البصاص «**محبوبا من الناس**» ، يشهر فى وجه من لايسير مع القطيع سلاح السجن التعسق

والتعذيب ، تعذيب الروح وتعذيب الجسد فى أبشع صورهما : «زكريا يحبس خلق الله ، زكريا لديه سجن تحت بيته . ترى كم من الأرواح أزهق ؟ أى الطرق سلك فى تعذيب أجساد خلقها الله ؟ ... كل من أمسكهم زكريا مساكين ؛ أرواحهم بريئة ؛ لم تجن ذنباً ؛ لم يتآمر أصحابها ، لم يسرق بعضهم ؛ لم يقل سباباً فى طريق عام ضد أمير أو كبير» . (ص ٣٣) وفيما يلى مثال لمشاهد التعذيب التى تزخر بها الرواية : «زكريا لا يلق المحابيس هنا ؛ يبق فى الطرف الآخر للبيت . يجئ مبروك ، يفك قيود المحبوس المطلوب ، يعصب عينيه بمنديل ، يدفعه بحربة قصيرة فى ضلوعه . فى النهاية يقف أمام زكريا ، يبق السكون بلا خدش فيتزايد رعب السجين ، لا يدرى من أين تجيئه الضربة ، وبعد لحظات تطول أو تقصر . يمد زكريا فجأة يده ، يلمس كتف السجين ، غالباً ما يلمسها برفق ، على مهل ، بتأن . كثيرون لم يحتملوا المفاجأة والمباغتة الخفية ، اللينة كبطن الأفعى ، يسقطون مغشياً عليهم ، ترفع العصابة عن العينين فى البداية تترقرق ابتسامة هادئة كنار قرب انطفائها ، يمضى وقت ، ترتفع صرخات زعيق وآلام ...» (ص ٢٩) . هكذا تحولت مصر كلها إلى سجن كبير ، وتنتهى حياة سعيد ، المتمرد الذى يرفع صوته ويقول للزينى «كذاب» ، نهاية مأساوية .

التاريخ يُصنع أيضاً أمام أعيننا ، نحن القراء فى زمن عصر المماليك . ويبين لنا **جمال الغيطانى** ، من خلال سرده الوثائق ، أن هزيمة مصر واحتلالها فى عام ٩٢٢ هـ كانت حصيلة منطقية ، بل حتمية ، لموقف معين من التاريخ : **الخضوع للحدث ، مهما كانت خطورته والسلبية ، والخوف** . العدو العثمانى ، الخارجى ، واقف على الأبواب ، لكن الخطر لا يتمثل فيه بقدر ما يتمثل فى العدو الداخلى ، الحكام والمحكومين سواء بسواء ، الذين يتيحون له فرصة الانقضاض على البلاد . بعبارة أخرى ، الحدث التاريخى نتيجة طبيعية ، أو إفراز لسياق سياسى واقتصادى واجتماعى - وأحيانا دينى - معين . بهذا المؤشر تنتهى «**الزينى بركات**» ، مصورة المماليك وهم يعيثون فساداً فى البلاد . والعلاقة بين ماضى المماليك وحاضر مصر وهزيمتها فى عام ١٩٦٧ واضحة جلية . ومن خلالها يتأكد أن التاريخ يعيد نفسه ، وإن اختلفت الأسباب والظروف . لكن ما يبرز ، ويحتل المقام الأول فى «**الزينى بركات**» ، إلى جانب درس التاريخ الذى يُستخلص منها مباشرة ، هو الجانب الإنسانى الذى يكسبها بعداً عالمياً أكيداً . إذ تتحدث الرواية عن مأساة الإنسان المقهور، المغلوب على أمره ، المهان فى روحه وجسده الذى تتحكم فيه ، وفى حياته ، وقوت يومه ، قوى الظلم والطغيان ؛ الإنسان الذى يتعرض للقمع ، ويفقد حتى إنسانيته ، فى أى زمان ومكان . إنها لاتروى مأساة مصر ، وإن كانت توغل فى «**المحلية**» ، بل تروى مأساة كثير من بلدان العالم الثالث اليوم ، حيث اتخذ الغزاة العثمانيون وجوها أخرى ، ربما كانت أكثر ضراوة وقسوة : «فى الطريق على مهل أليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل حديدية يبدو أنهم متجهون إلى سجن من السجون ... دق طبل بعيد ، ربما يغادر الفلاحون عالمنا بعد قليل . مشيت قربهم ، عيونهم زائغة ، يتمنون لو احتووا كل ما يمر بهم . نفس ما رأيته فى طنجة ؛ طابور رجال يعبرون أسوار المدينة البيضاء ، مشدودين إلى بعضهم البعض برباط الهلاك الأبدى ، فى العيون نفس النظرة . هذا الرجل المسوق إلى الإعدام فى تلك الجزيرة الصغيرة بالمحيط الهندى يرجو من الناس إعادة النظر فى أمره ... العينان تقولان نفس المعنى ؛ أن يعلم الإنسان أنه بعد خطوات ، بعد مسافة زمنية معينة ، لن يفتح عينيه أبداً» . (ص ١٤ - ١٥) .

* * *

وفى عام ١٩٧١ أيضاً ، كتب **نجيب محفوظ** رواية «**الكرنك**» ، وظهرت طبعتها الأولى فى عام ١٩٧٤ أى إنه كتبها تقريباً فى نفس الفترة التى كتب فيها الغيطانى روايته . والجمع بين الكاتبين هنا يقصد به تأثرهما بأحداث تاريخية واحدة ، عبر كل منهما عنها بطريقته الخاصة . ومن المؤكد ، لأول وهلة ، أن هناك تشابها بين العملين فى بعض النقاط واختلافا بينهما فى نقاط أخرى .

من حيث البناء الخارجى ، نجد أن **نجيب محفوظ** قسم روايته إلى أربعة أجزاء ، يحمل كل منها اسم شخصية رئيسية : **قرنفلة** ، **إسماعيل الشيخ** ، **زينب دياب** ، **خالد صفوان** ؛ وهكذا فعل الغيطانى فى فترات السرد . ويرجع هذا التقسيم إلى بناء «**الكرنك**» على طريقة الريبورتاج أو التحقيق الصحفى . كما أننا نجد راوياً يربط بين الأجزاء المختلفة المكونة للرواية ، بإجرائه أحاديث شبه صحفية مع الشخصيات . لكن هذا الراوى يختلف عن نظيره فى «**الزينى بركات**» ، فهو يتحدث بضمير المتكلم «أنا» ، ويقدم رؤية ذاتية للأحداث ، وتتاح له فرصة الوقوف على أسرار الشخصيات بالصداقة التى تتوثق بينه وبين رواد مقهى «**الكرنك**» ؛ فهو يقول عن **زينب دياب** ، قبل أن تفضى إليه بأدق أسرارها ، تلك الأسرار التى لا يعرفها حتى من كانت تحبه ؛ إسماعيل الشيخ : «**لعل استشفافها لإعجابى بها ، بغريزتها الفطنة ، هو ما مكن لصداقتنا أن تتوطد وأن تتناهى إلى ذروة الثقة** .» (ص ٨٠) . وبالرغم من أن هذا الراوى مجهول الهوية ، فإننا نعرف على الأقل أنه رجل متوسط العمر ، يثق فيه الناس ، ويعرف كيف يكسب صداقتهم ؛ فضلاً عن أن له موقفا معينا من الثورة ، والهزيمة ، والتجسس على الناس ، والزج بهم فى السجون بدون وجه حق .

وتتمثل العناصر المكونة للنص فى فقرات سردية لا تخلو من الانطباعات الذاتية والتعليقات بمختلف أنواعها (جمال قرنفلة ، ٥ يونيو ، الثورة ، الخ ...) ، وحوار يجريه الراوى مع الشخصيات ، تقدم من خلاله رؤيتها الذاتية للأحداث أو تنقل أحاديث كانت طرفاً فيها ، وأحاديث يسمعها الراوى ويسجلها فى روايته .

وفى حين تحدث ج . **الغيطانى** عن الماضى ، يتحدث **نجيب محفوظ** عن الحاضر . ولأن هذا الحاضر زمن فساد ، ورشوة ، واختلاسات : «**منهم من يأخذ لضرورة العيش لتقصير الحكومة فى حقهم ، ومنهم الطامحون ، ومنهم من يأخذ اقتداء بالآخرين ، وبين هؤلاء وأولائك يجن الشبان المساكين**» . (ص ١٣) ولأنه زمن القمع ، والاعتقال التعسفى ، والهزيمة ، فإن الراوى يرفضه ، ولا

يذكره إلا منفعلاً ، فهو يقول ، على سبيل المثال : «**عجبتُ لحال وطنى .. إنه ... يبشر باتجاه إنسانى عظيم ، لكن مابال الإنسان فيه قد تضاءل وتهافت حتى صار فى تفاهة بعوضة ؟ ماباله يمضى بلا حقوق ، ولا كرامة ، ولا حماية ؟ ماباله ينهكه الجبن ، والنفاق ، والخواء ؟** » . (ص ٣٠) ونتيجة للإفراط فى الرؤية الذاتية ، تصبح القراءة «مغلقة» ، لا تحتمل إلا تفسيراً واحداً .

ويتمثل التاريخ هنا فى ثورة ٢٣ يوليو وموقف أبنائها المؤمنين بها منها ـ «**عند أكثريتهم يبدأ التاريخ بالثورة مخلفاً وراءه جاهلية مرذولة غامضة . إنهم أبناؤها الحقيقيون ... وقد تند عنهم ... أصوات معارضة توحى بيسارية متطرفة أو إخوانية حذرة هامسة ، لكنها لا تلبث أن تضيع فى الهدير الشامل** » (**ص ١١**) ـ خاصة بعد خوضهم تجربة الاعتقال . وهنا ، يبرز الوجه المعاصر لزكريا بن راضى ، وجه خالد صفوان ـ هل هو محقق ، هل هو مدير سجن ؟ ـ الذى يمثل «**قوة تملك كل شىء ولا تخفى عنها خافية** » . (ص ٦٨) . فهو يعتقل الشبان الثلاثة ـ حلمى حمادة ، وإسماعيل الشيخ ، وزينب دياب ـ ثلاث مرات ، مثلما يُعتقل سعيد الجهينى ، وهو فى مثل سنهم ، ويخضعهم لتجربة واحدة : الاعتقال التعسفى ، مرة بتهمة انتماء اثنين منهم إلى جماعة الإخوان المسلمين ـ إنه يشتبه فى إسماعيل لأنه أعطى قرشاً لبناء جامع ـ ومرة بتهمة الشيوعية ، ثم يفرج عنهم ، لكن بعد أن يكون السجن قد ترك فيهم آثاراً لا تنمحى . فهو يقتل حلمى حمادة ، وينتهى بإسماعيل الشيخ وزينب دياب إلى الضياع واليأس (تفقد زينب شرفها ، وطعم الحب ، بل تتحول إلى مايشبه البغاء ؛ ويفقد إسماعيل إحساسه بآدميته ، وثقته بنفسه ، ويتحول الاثنان إلى «مرشدين») . وتبلغ زينب عن صديقهم حلمى حمادة ، وتقتله مجازاً ، وتلخص كل هذا بقولها : «**كنا نشعر بأننا أقوياء لا حد لقوتنا ، أما بعد الاعتقال فقد اضطرب شعورنا بالقوة وفقدنا الكثير من شجاعتنا ، وثقتنا فى أنفسنا وفى الأيام ، واكتشفنا وجود قوة مخيفة تعمل فى استقلال كلى عن القانون والقيم الإنسانية ...** » (ص ٨٤ ـ ٨٥) .

هكذا يُطلق سراحهم ، بعد أن تكون حماسة الشباب وبراءته وآماله قد زالت ، مخلفين وراءهم الحسرة ، و «القرف» ، فى نفوس خربت إلى الأبد .

ويجعل **نجيب محفوظ** من هذه التجربة نقطة تحول جذرية فى مصير شخصياته الشابة ؛ فهى تنتهى إلى الموت ، حقيقياً كان أم مجازياً ، وإذ يذكر الأسباب التى تُرتكب من أجلها هذه الجرائم ضد أبناء الثورة ، يعيد نجيب محفوظ النظر فى الثورة ذاتها ؛ فهى التى أوجدت ـ «**زمن القوى المجهولة ، وجواسيس الهواء ، وأشباح النهار** » . (ص ٢٣) أرادت أم لم ترد . وهذه القوى هى التى تمتهن كرامة الإنسان بحجة حماية الثورة والدفاع عنها :

ـ لا تحقيق ولا دفاع .
ـ لا يوجد قانون أصلاً .
ـ يقولون إننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات ، وأنه لابد من التضحية بالحرية .
ـ والقانون ولو إلى حين .
ـ ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد ، فآن لها أن تستقر على نظام ثابت . (ص ٢٠)

هذه التجربة الفردية والجزئية مادامت تمس بعض الأفراد فقط فإنها تنتهى بالإخفاق ، سواء على المستوى السياسى أم على المستوى العاطفى : تفقد قرنفلة من تحب ، ويضيع الحب الطاهر الذى كان يربط بين زينب وإسماعيل ، مثلما ضاع حب سعيد الجهينى لسماح . والمأساة ، فيما يتعلق بكل هؤلاء هى أنهم فى شرخ الشباب ومقتبل العمر ، فضلاً عن أنهم يمثلون الجيل الذى تضع فيه الأمم آمالها .

ويربط الكاتب هذه القضية الخاصة بثلاثة من الشباب ، بالقضية الجوهرية التى شغل بها الشعب المصرى كله آنذاك : هزيمة ٥ يونيو (**ضاع الشباب ، وضاعت أحلامه ، وضاعت الأرض**) . **ويدير الكاتب ـ الراوى حواراً حول أصداء هذا الحدث الجلل : كيف وقع ؟ هل عاش الناس فى أكذوبة ؟ من المسئول ؟ ما الحل ؟ وكما بقى الشعب المصرى «متفرجا»** فى عهد السلطان الغورى على نحو مارأينا ، حتى دخل العثمانيون البلاد ، يحاول الشعب المصرى فى «**الكرنك**» أن يفهم ، ولكن بعد فوات الأوان . وبالرغم من اختلاف السياق التاريخى للروايتين ، نلمس أن السبب الذى أدى إلى هزيمة الشعب المصرى فى الماضى والحاضر واحد : الخوف ، والسلبية التى تنتج عنه .

وتنتهى «**الكرنك**» بنبرة تفاؤل وأمل ، أمل فى أيام أفضل ، بالرغم من قسوة الهزيمة ومرارتها .

وأخيراً ، مهما كانت الاختلافات بين «**الزينى بركات**» و«**الكرنك**» ، فإن هاتين الروايتين شاهد أمين على فترة لا تنسى من تاريخ الشعب المصرى ، شاهد يثبت ويؤكد أن الكاتب كان وسيظل صدى عصره وضمير الأمة الحى .

• هوامش

(١) انظر **G. Lukàcs: «Le Roman Historique», Paris, Payot, 1972.**

(٢) تعرض الكاتب المسرحى آرتور آداموف لهذه القضايا عندما أراد أن يُدخل التاريخ فى مسرحياته . انظر ،

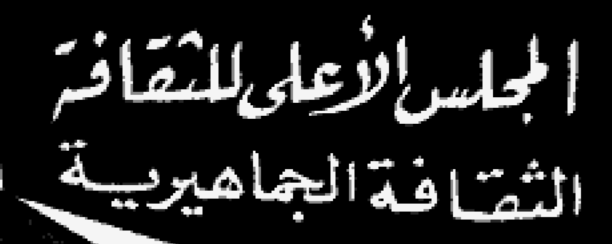
Samia Assad Chahine : «Regards sur le Théâtre d' A. Adamov.», Paris, Nizet, 1981.

(٣) ابن إياس ، المطبعة الأميرية ببولاق ، القاهرة ، ١٨٩٤ .

(٤) انظر **A. J. Greimas: «Sémantique Structurale», Paris, Larousse, 1966.**

(٥) تقول د . رضوى عاشور : «من الواضح أن الغيطانى قد أراد أن يجعل من الجهينى صورة الذات ... ونتج عن هذا العامل الذاتى وراء بناء شخصية سعيد الجهينى كثافة شعرية تبدى فى الأسلوب الغنائى المرتبط بالشخصية . كما ينتج عنه قدر من الإسقاط المعاصر يبدو أوضح فى الجزء الأخير من الرواية . وهو إسقاط يتعارض أحياناً مع البناء الموضوعى للشخصية .» . («الروائى والتاريخ» ، «الزينى بركات» لجمال الغيطانى» ، «الطريق» ، ١٩٨١ ، العدد الخاص بالرواية) .

(٦) جمال الغيطانى ، «بعض مكونات عالمى الروائى» ، «الآداب» ، فبراير ـ مارس ١٩٨٠ .



بمناسبة إتمام الإنسحاب الإسرائيلى عن سيناء خلال شهر أبريل .. أعدت الثقافة الجماهيرية برنامجا للاحتفالات فى كافة مواقعها الثقافية (قصور وبيوت الثقافة بالمحافظات) .

وسوف تشارك فى الاحتفالات جميع أنشطة الثقافة الجماهيرية وهي :

- التقافة العامة ، السينما ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى ، المكتبات ، البرامج الثقافية ، المسرح ، ثقافة الطفل .

وفى هذا الإطار ، تقوم الثقافة العامة بتنظيم أمسيات ثقافية ، كما يتم تنظيم معرض لنوادى المرأة ومعرض لنوادى العلوم برفح وشرم الشيخ بسيناء .

وتقوم السينما بتقديم عروض سينمائية وعروض فيديو وكذلك تصوير وعرض الاحتفالات بالفيديو والسينما فى رفح وشرم الشيخ وسيناء كما تشارك الفنون التشكيلية بإقامة معارض فنية رفيعة المستوى وتشارك فرق الموسيقى فى الاحتفالات بكافة المواقع الثقافية بسيناء .

وسوف تقدم الثقافة الجماهرية خلال فترة الاحتفالات :

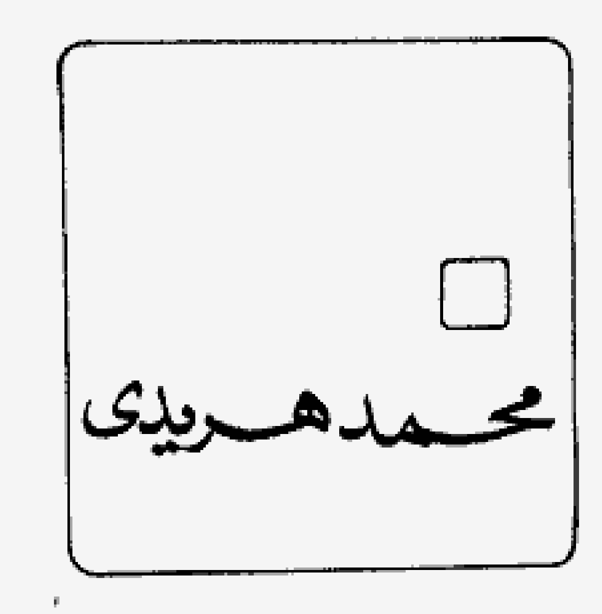
- أمسية (سيناء .. وطنى) على مسرح الجمهورية .
- مهرجان مسرحى على مسرح السامر تشارك فيه سبع فرق مسرحية .
- مسارح بالميادين (حلوان .. العتبة .. شبرا الخيمة .. عابدين .. ميت عقبة) .

تتضمن عروضا لفرق الفنون الشعبية ، وموسيقات الشرطة .

- احتفالات بجميع المحافظات تتضمن عروضا مسرحية فنون شعبية .. ندوات .. عروض سينمائية .. فنون تلقائية .

مسيرة الأجيال

الرواية المصرية والتركية



دأب رواد الرواية الاجتماعية على تصوير مشكلات الواقع الاجتماعى وقضاياه ، وتخطى التصوير عندهم أزمة الفرد إلى أزمة طبقة كاملة أو جيل بأسره ، فأصبح نتاجهم سجلاً لحياة مجتمعهم . وبقدر ما كانت روايات نجيب محفوظ نموذجا لهذا السجل من حياة المجتمع المصرى طوال نصف قرن من الزمان ، نجد روايات يعقوب قدرى[1] تجسيداً لفترة تربو على خمسة وسبعين عاما من حياة المجتمع التركى . ولم يقف التشابه بين نتاج الكاتبين عند حد تسجيل الواقع المجتمعى ، بل تعداه إلى تناول ظواهر بعينها دون أخرى ، وإلى تقارب بين الرؤى عند كل منهما ، وتشابه بين ملامح الشخصيات الروائية ... كل ذلك يدفع المرء إلى التساؤل عن مبعث هذا التماثل ، على الرغم من اختلاف اللغة التى كتبت بها الروايات ، وعدم قيام صلة مباشرة بين الروايات العربية والروايات التركية ، إذ قل أن ترجمت إحداها إلى لغة الأخرى .

ولما كانت الروايات ، موضوع الحديث ، وثيقة الصلة بما عاصره المجتمعان المصرى والتركى ، من أحداث سياسية ، وما سادهما من قيم اجتماعية ، فمن الجدير بنا أن نلقى نظرة عجلى على الأحداث السياسية والظواهر الاجتماعية التى تمثلت فى كلا المجتمعين ، حتى ندرك درجة التشابه بينهما من ناحية ، ونصل إلى الدافع الذى حدا بالكاتبين إلى هذا الاتجاه من ناحية أخرى .

الوجدان القومى :

وإذا كان النقاد قد اختلفوا حول صلة العمل الأدبى بكاتبه ، فلا اختلاف حول أثر مسيرة الحياة السياسية والاجتماعية فى تكوين وجدان الكاتب ولا شك أن ما عاشته مصر من أحداث سياسية واجتماعية كان له أبلغ الأثر فى تكوين وجدان جيل من الأدباء (منهم نجيب محفوظ) ، وفى غلبة الطابع القومى على هذا الوجدان ، فهناك احتلال أجنبى يجثم على صدر الوطن ويتحكم فى مقدراته ، والسلطة الحاكمة تمتثل لأوامره ، بل وصل الأمر إلى حد عزل **الخديو عباس** الذى لم يكن ممتثلا لهذه الأوامر ، وتعيين السلطان **حسين كامل** ، قبيل الحرب العالمية الأولى . ومن ثم كان من الطبيعى أن يثور الشعب على هذا الاحتلال مطالباً بالاستقلال ، وأن يرفض هذه السلطة منادياً بالدستور . وقد اتخذت هذه الثورة أشكالاً مختلفة ، منها المنظم ، مثل ثورة **مصطفى كامل** وحزبه الوطنى من بعده ، ومنها غير المنظم ، مثل محاولة اغتيال السلطان **حسين كامل** والمظاهرات الشعبية فى شوارع القاهرة . ثم انصهرت هذه الحركات الثورية والتيارات الحزبية المختلفة فى ثورة ١٩١٩ التى كانت أبلغ تعبير عن المطالب القومية للشعب المصرى . ولا شك أن نمو الوعى القومى على النحو الذى ظهر فى ثورة ١٩١٩ ، كان مصاحباً لنمو فى الوعى الثقافى . وهذا ما عبر عنه الأستاذ **يحيى حقى** فى كتابه «فجر القصة المصرية» بقوله : «فى أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى **سيد درويش** ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة ... وكلاهما منبعثان عن حاجة ملحة لإيجاد فن شعبى صادق الإحساس ، وإلى أدب واقعى متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة»[2] . ومن ثم استهدف الأدباء تصوير واقعهم الاجتماعى وتناول قضاياه ، ولا سيما بعد أن تردت الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين الحربين ، تلك الأوضاع التى أفرزت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ الإصلاحية . وقد كان من الطبيعى أن يصاحب هذه الثورة أشكال من التغيير فى شتى مناحى الحياة الاجتماعية والسياسية .

وإذ كان الأديب يراقب ما يمر به المجتمع المصرى من الأحداث والمتغيرات الاجتماعية ، لم يكن أمامه سوى أن يحاول التأثير على مسيرة مجتمعه . وهذا ما حدا **بنجيب محفوظ** إلى أن يتأمل تاريخ مصر ، قديمه وحديثه ، فكان أول ما نشر له كتاب عن مصر القديمة ، ترجمه عن الإنجليزية . وننقل عنه قوله فى هذا المجال «هيأت نفسى لكتابة تاريخ مصر القديم كله فى شكل روائى على نحو ما صنع وولتر سكوت فى تاريخ بلاده» . ولم يكن التاريخ فى يد نجيب محفوظ سوى أداة لإسقاط هموم الحاضر ومتاعبه . وقد كانت باكورة إنتاجه أصدق تعبير عن هذا الاستخدام وما روايات «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» ، إلا نقد للحكم الملكى وسلطات الاحتلال الإنجليزى من خلال الإطار التاريخى ، وهكذا نلمس الاتجاه القومى لدى **نجيب محفوظ** منذ مطلع حياته الأدبية .

وإذا انتقلنا من ضفاف النيل إلى ضفتى البوسفور وجدنا أن الشعب التركى قد مر بنفس الظروف والملابسات التاريخية ، مع بعض الاختلاف فى التفاصيل ، وأنه عاش نفس الكفاح تقريبا .

منذ أواخر القرن السابع عشر وعوامل الانهيار تنخر فى جسد الدولة العثمانية من الداخل ، وأعداؤها يتربصون بها فى الخارج ، وهذا ما دفع الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح ، أملا فى إنقاذ الدولة من هذا الانهيار وظهرت عند ذلك إيديولوجيات متعددة ، اختلفت فى الوسائل واتفقت فى الهدف ، فمنها ما هو إسلامى يرى فى الجامعة الإسلامية طريق الخلاص ، وما هو عثمانى يرى فى الوحدة بين الولايات العثمانية خير سبيل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة ، ومنها ما هو ليبرالى يرى فى النظم الغربية وحضارة الغرب خير وسيلة للإصلاح ، وأخيرا ظهرت إيديولوجية القومية التركية فامتصت ما عداها من تيارات ، واستقطبت غالبية المثقفين الأتراك ، خصوصا بعد الهزيمة التى منيت بها الدولة العثمانية فى حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من انسلاخ الولايات المسيحية ، ثم هزيمة حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام إيطاليا ، ثم كانت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ من أقوى العوامل التى فجرت الوعى بالقومية التركية لدى الأتراك ، فقد رأى الأتراك دول أوروبا وهى تحتل بلادهم وتمارس أبشع الوسائل لتوطيد هذا الاحتلال . وأيضا فقد أصيب الأتراك فى صميم قوميتهم الإسلامية حين وجدوا العرب وقد انضموا إلى أعدائهم الحلفاء . ومن هنا اشتد إيمانهم بقوميتهم ، على نحو عبر عنه الكاتب **يعقوب قدرى** بقوله : «إحساسنا بقوميتنا جاء نتيجة لضربات مبرحة أصابت أمتنا ، وهو عصارة آلام قاتلة عشناها . وكان أعظم درس لقنته إياى الحياة ، حينما رأيت الحضارة الغربية بوجهها السافر ، تلك الحضارة التى عشت ردحا من الزمن على ثقافتها ، فأصابتنى صدمة كبيرة ، وتفتحت عيناى على حقائق أخرى» .[3] وقد تمثلت هذه الحقائق فى ضرورة اعتماد الأتراك على أنفسهم فى الأخذ بوسائل الحضارة ، مستمسكين بتراثهم القومى من ناحية ، محاولين معالجة مشكلات المجتمع التركى حتى يمكنه النهوض بمستواه الحضارى من ناحية أخرى .

وكما خاض الشعب المصرى معركتين ، إحداهما فى سبيل الاستقلال والأخرى فى سبيل الدستور ، عاش الشعب التركى أيضا نفس المعركتين . وكفاحه لنيل الدستور يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر ، ثم تطور فى النصف الأخير من نفس القرن ليشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خلعت **السلطان عبد العزيز** من العرش ، وأجبرت **السلطان عبد الحميد** على إعلان الدستور الأول عام ١٨٧٦ ، والدستور الثانى (المشروطية الثانية) عام ١٩٠٨. وقد تميزت الحياة الحزبية بعد هذا الإعلان بالصراعات التى تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامى قبيل الحرب العالمية الأولى .

وما كان الأديب التركى ليقف ساكتا إزاء هذه الأحداث ، أو بعيدا عن هذا الصراع . وأصدق تعبير عن موقف هذا الأديب ما قاله **يعقوب قدرى** ، مفسرا تحوله إلى الواقعية بعد أن كان منتمياً إلى جماعة أدبية رومانسية النزعة : «سنوات طوال وأنا أدافع عن مبدأ الفن للفن بكل ما أوتيت من حماسة ، ثم اندلعت حرب البلقان ــ أولى كوارثنا القومية وما إن سمعت هدير المدافع الرابضة فى جاتالجه[4] حتى أدركت أن هناك شيئا آخر جديرا بالدفاع عنه ، ثم جاءت سنوات ١٩١٤ ـ ١٩١٨ بما حملته من هجوم الاستعمار الغربى على وطننا بكل وحشية ... حينئذ أدركت الحقيقة بكل ما فيها من مرارة ، وعرفت أن الفن هو ملك للمجتمع والأمة ، وأنه تعبير عن الأجيال ، وأنه إذا جرد من هذا المفهوم فلا قيمة له» [5] وانطلاقاً من هذا المفهوم للأدب ، وتحت وطأة الإحساس المفعم بالقومية التركية ، اتجه **يعقوب قدرى** إلى تاريخ تركيا يقلب فى صفحاته ، مرددا أيضا نفس العبارة تقريبا ، التى سمعناها من **نجيب محفوظ** ، قائلا : «لم يكن ذلك بمحض إرادتى بل وجدتنى مضطراً إليه حينما أردت أن أجسد الحياة المجتمعية ، وأن أخلق نماذج حية ، فكان ما عاشه المجتمع التركى من أحداث ، ومن عرفت من شخصيات ، هما المادة التى نسجت منها أعمالى»[6] .

وعلى هذا النحو نجد الكاتبين قد جنحا إلى التاريخ القومى حين أرادا التعبير عن احتياجات مجتمعيهما . وكان هذا التاريخ صفحات من نضال الشعبين ، المصرى والتركى ، وقد تشابهت هذه الصفحات إلى حد كبير . ومن ثم لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن البوتقة التى انصهر فيها الأديبان كانت واحدة .

فإذا أضفنا إلى ذلك وجوه الشبه بين الشعبين فى العادات والتقاليد فى شتى جوانب الحياة الاجتماعية ، نكون قد وقفنا على أهم العوامل التى أدت إلى تشابه الإنتاج الروائى عند كل من الأديبين .

التأثير الفرنسى :

وبعد أن عرفنا أن مصدر الإلهام عند الكاتبين واحد ، بقى لنا أن نعرف أن مصدر الاقتباس ، ولا سيما فى الشكل ، هو الرواية الفرنسية . ولا مفر من الاعتراف بفضل هذه الرواية على مثيلتها العربية والتركية ، خصوصا حين بدأ الروائيون عندنا كتابة الرواية الاجتماعية ، فقد اتخذوا من الواقعية أسلوبا لهم فى التعبير ، وكانت مدرستا الواقعية والطبيعية فى الأدب الغربى بصفة عامة ، والفرنسى بصفة خاصة ، مصدراً لاقتباساتهم فى مجال الشكل على وجه التحديد .

ويعترف **يعقوب قدرى** ــ حيث كان الأدب الفرنسى أكثر نفوذاً فى الأدب التركى ــ بالأثر الفرنسى ، قائلا : «لقد استمتعت ، فى

مرحلة الشباب ، بقراءة **ستاندال وبلزاك وزولا** ، أما الآن فتروقنى أعمال **مارسيل بروست وجول رومان ورومان رولان** ... ولا أنكر أثر الرواية الفرنسية فى أعمالى ، حتى إن بعض الشخصيات والأحداث نقلتها كما هى »[٧] . والرواية المصرية ، على يد **نجيب محفوظ** ، لم تكن أيضاً بمنأى عن هذا التأثر . ونكتفى هنا بالإشارة إلى ما وصل إليه الدكتور **شفيع السيد** من نتائج حول تأثر نجيب محفوظ بالمذهب الطبيعى الذى اشتهر به **إميل زولا** فى الأدب الفرنسى .[٨] وبمجرد النظر إلى الشكل الروائى الذى جربه رواد الواقعية والطبيعية فى الأدب الفرنسى ، ندرك تأثر أدبائنا بهذا الشكل الذى عنى بتصوير الحياة ودلالتها الاجتماعية على مدى حقب زمنية طويلة ، تصل إلى جيل واحد تارة وعدة أجيال تارة أخرى ؛ فقد صور **بلزاك** فترة الإمبراطورية الفرنسية الأولى من خلال (الكوميديا الإنسانية) ، وتابع **إميل زولا** حياة أجيال مختلفة من أسرة واحدة ، عاشت سنى الإمبراطورية الثانية من خلال سلسلة «**روجون ماكار**» Rougon Macquart وكان رومان رولان وجول رومان أكثر تطورا ، حيث نادى الأخير بأن «تكون الرواية قصة مجتمع بأكمله ، أو الإنسانية جمعاء ، وليس قصة شخص أو عدة أشخاص ، ومن ثم لابد للكاتب أن ينسج روايته بأكبر قدر من خيوط الحياة» .[٩] وقد عرف هذا الشكل فى الأدب الفرنسى باسم Roman Fleuve ، أى (الرواية النهر) ؛ ذلك الشكل الذى تجلى بكل ملامحه فى ثلاثية **نجيب محفوظ** ، و«**بانوراما**» **يعقوب قدرى** .

الوحدة الزمانية :

وإذا كان الكاتبان — موضوع الحديث — قد استهدفا تصوير التاريخ القريب أو الواقع المعاصر لهما ، فلا غرو أن تكون المرحلة الزمنية التى شملتها الروايات واحدة تقريبا ؛ إذ بدأ **نجيب محفوظ** بتصوير حياة المجتمع المصرى منذ عام ١٩١٩ حتى ٤ فبراير ١٩٤٤ من خلال ثلاثيته المعروفة ، ثم عالج الوضع السياسى على الصعيد الداخلى بعد ثورة ٥٢ فى «**السمان والخريف**» ، ثم أبرز السلبيات التى صاحبت تطبيق القوانين الاشتراكية الصادرة عام ١٩٦١ فى رواية «**ميرامار**» ، وكانت «**ثرثرة فوق النيل**» تعبيراً عن حالة الإحباط التى عاشها المجتمع المصرى بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧ .

وعند استجلاء تاريخ هذه الفترة ، نجد الكاتب يمثل مرحلتين رئيسيتين : **الأولى** ، **مرحلة ما قبل الثورة** ، **وقد تميزت بالنضال القومى** ؛ **والثانية** : **مرحلة ما بعد الثورة** ، **بما فيها من محاولات لإرساء قواعد الحياة الجديدة** .

وقد تمثلت هاتان المرحلتان فى روايات **يعقوب قدرى** أيضا ؛ فنرى صورة الحكم الاستبدادى **للسلطان عبد العزيز** من خلال رواية «**هب أو شرق**» (الجميع يغنون نفس الأغنية) ؛ وعولجت حياة أعضاء جمعية تركيا الفتاة الفارين من حكم **السلطان عبد الحميد** فى رواية «**برسوركون**» (المنفى) ؛ ثم تابعت رواية «**قيرالق قوناق**» (قصر للإيجار) تداعى القيم خلال العهد الحميدى والحرب العالمية الأولى ؛ وسجلت «**حكم كيجه سى**» (عشية الحكم) الصراع الحزبى الذى أعقب إعلان الدستور الثانى عام ١٩٠٨ ؛ وصورت رواية «**صودوم وكومره**» الانحلال الخلقى الذى صاحب فترة الاحتلال خلال الحرب الأولى ؛ وجسدت رواية «**يبان**» (الغريب) حياة القرية التركية خلال حرب الاستقلال التركية عام ١٩٢٢ ؛ أما رواية «**أنقره**» فقد عالجت أسس الحياة الاجتماعية فى العاصمة الجديدة بعد الثورة ؛ وعولجت أيضا مبادئ الثورة الكمالية وسلبياتها وأثرها على الحياة الاجتماعية فى رواية «بانوراما» بجزئيها .

وهكذا نجد كاتبينا وقد غطيا أهم الأحداث التى مر بها كلا المجتمعين المصرى والتركى خلال التاريخ الحديث وقد تميزت هذه التغطية بالوقوف على ظواهر معينة ، سنحاول — فيما يلى — استجلاء ما تشابه منها :

١ — الانتماء السياسى فيما بين الحربين :

وهو ما يمثل المشاركة الإيجابية للفرد فى صنع مستقبل بلاده ، أو التخطيط له على الأقل . وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح عند **نجيب محفوظ** مع بداية الثلاثية ، التى بدأت أحداثها مع نذر الحرب العالمية ، وغليان الساحة السياسية بتيارات مختلفة ، تضافرت كلها للمطالبة باستقلال طال انتظاره . ومع تتبعنا لحياة أسرة السيد **أحمد عبد الجواد** على امتداد ثلاثة أجيال ، نشهد النشاط السياسى فى القاهرة منذ العشرينيات حتى الأربعينيات . لقد رأينا فى «**بين القصرين**» إصرار الإنجليز على استمرار الاحتلال من جانب ، ومقاومة الشعب لهذا الاحتلال من الجانب الآخر ؛ وقد عبر الكاتب عن هذه المقاومة من خلال شخصية **فهمى عبد الجواد** ، الذى كان منتمياً — فكرا وقلبا — إلى ثورة ١٩١٩ . وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصية الفرد مرآة تنعكس عليها الأحداث الوطنية الكبرى ؛ فقد استيقظ فهمى ذات صباح فراح يعجب لوتيرة الحياة اليومية فى منزلهم ، وانفصالها عن العالم الخارجى ؛ «فالموت يجوب شوارع القاهرة طولاً وعرضاً ، ويرقص فى أركانها . يا للعجب ! ها هى أمه تعجن كعهدها منذ قديم ، وها هو كمال يغط فى نومه ... كأن مصر لم تنقلب رأسا على عقب . كأن الرصاص لا يعزف باحثا عن الصدور والرؤوس»[١٠] وهو نفس الرصاص الذى أرداه قتيلاً فى إحدى المظاهرات غداة الإفراج عن سعد .. وهكذا تمكن نجيب محفوظ من الربط بين الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى المتمثلة فى الحياة اليومية فى الرواية .

ومع تطور الوعى بالقضية الوطنية ، تطورت التيارات السياسية وتعددت الانتماءات إليها . فبعد أن كان حزب الوفد هو السائد ، شاركه فى هذه السيادة حزب الأحرار الدستوريين ؛ وبعد أن كانت مقاومة الاحتلال تتوسل بالمظاهرات فقط ، تعددت وسائلها ، وظهر الحوار — الهادئ حيناً ، والساخن أحياناً — بين الأقطاب المختلفة ؛ وهذا ما صورته «**قصر الشوق**» ، حيث غلبت عليها المناقشات الدائرة بين **كمال عبد الجواد** الوفدى وصحبه مثل : **حسن سليم** ممثل الأحرار الدستوريين ، **وحسين شداد** ممثل طبقة الأرستقراطيين وسلبيتهم . وعلى الرغم من اختلاف الانتماءات فى هذه الفترة ، كانت الغاية واحدة ، وهى تحقيق «الاستقلال التام» .

وشهد جيل «**السكرية**» ، أى جيل أحفاد **السيد أحمد عبد**

الجواد ، تطوراً آخر فى مجال الانتماءات السياسية ؛ ذلكم هو تغلغل الماركسية إلى طبقات المجتمع المصرى ، ولا سيما المتوسطة والعاملة ، وقد شهد أيضا الربط بين الدين والسياسة على يد جماعة الإخوان المسلمين ، ثم الصدام بين المنتمين إلى الاتجاهين . وقد مثل الاتجاه الأول **أحمد شوكت** ، والثانى **شقيقه عبد المنعم شوكت** .

وقد دلل الكاتب على أن الانتماء إلى الماركسية لم يكن وقفاً على الطبقة العاملة فقط ، بل تعداه إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، كما استغل صاحب الثلاثية قصة العاطفة التى نمت بين **أحمد شوكت وسوسن حماد** فى التدليل أيضا على إمكانية هذا الاتجاه بين الطبقتين المتوسطة والعاملة ؛ فقد نجحت هذه العلاقة العاطفية ، فى حين أخفقت مثيلتها بين **عايدة** ، سليلة الأرستقراطية ، **وكمال عبد الجواد** ، سليل الطبقة المتوسطة . ولكى نكمل ملامح صورة الحياة السياسية فى تلك الفترة نضيف ظاهرة النفاق السياسى والوصولية فى « **القاهرة الجديدة** » و « **خان الخليلى** » .

وبقدر ما استطاع **نجيب محفوظ** متابعة الحياة السياسية فى مصر من خلال شخصياته الروائية ، حالف النجاح **يعقوب قدرى** فى ملاحقته لمسيرة المجتمع التركى ، من حرب ضد الاستعمار فى إبان الحرب العالمية الأولى ، وقد شن الحرب ضد الاستبداد المتمون إلى « الشبيبة العثمانية » فى مواجهة **السلطان عبد العزيز** . وقد تطورت هذه الحرب وتحول اسم الجماعة إلى « **تركيا الفتاة** » فى عهد **السلطان عبد الحميد** ، الذى ما فتئ يطارد أعضاء الجماعة حتى هربوا إلى القاهرة وباريس ، معلنين حربا شعواء ضده ، ومتخذين من أجهزة الصحافة والنشر وسيلة لهم . وكانت رواية « **برسوركسون** » (المنفى) تسجيلا لهذه الحرب ، وتصويرا لحياة المحاربين فى المنفى . وانتهت الحرب بين السلطان وأعضاء الجماعة بنزول السلطان على رغبتهم ، وإعلان الدستور عام ١٩٠٨ ، وتطبيق نظام الحياة النيابية فى تركيا .

ويبدأ الكاتب فى روايته التالية بما انتهى إليه فى الرواية السابقة ، فيصور فى « **حكم كيجه سى** » (عشية الحكم) الصراع الحزبى القائم بين جماعة الاتحاد والترقى ومعارضيها عقب إعلان الدستور .. احتدم هذا الصراع بين الاتحاد والترقى ، وهو الحزب الحاكم فى ذلك الوقت ، والمعارضة التى التفت حول ما سمى بحزب « الائتلاف والحرية » . ومن ثم فقد انضم بطل الرواية **أحمد كريم** وصديقه **أحمد صميم** إلى المعارضة ؛ وكلاهما صحفى يمثل الشباب المثقف الذى أدرك أن الديمقراطية تعنى تبادل الرأى لخدمة الصالح العام للبلاد . وقد تعارض هذا مع سلوك أعضاء الحزب الحاكم الذى كان يرى فى الديموقراطية صراعاً على السلطة ، الغاية فيه تبرر الوسيلة . وكانت من وسائلهم المؤامرات والاغتيالات ، فاغتيل **أحمد صميم** . وكان لهذا الاغتيال وقع الصاعقة على قلب **أحمد كريم** ، فأدى إلى اعتزاله الحياة السياسية ، ولكن الاتحاديين لم يتركوه فى هدوء ، بل دبروا مؤامرة لاغتياله ، مستغلين فى ذلك الفتاة « سامية » التى أحبها ؛ وهى شقيقة لاتحادى متطرف . وهذا ما جعل **أحمد كريم** ينفر من تلك الفتاة ويعود إلى المعركة السياسية مرة أخرى . ولكن حملة الاعتقالات ، التى أعقبت اغتيال **محمود شوكت** **باشا** ، شملته هو أيضا ، فأدى ذلك إلى حالة من الإحباط والانهيار النفسى ، أحس بها البطل حين أمسك بالقلم ليكتب رسالة إلى أمه فوجد يديه ترتعشان فقال : « لقد انتهيت » . ومع نهاية الرواية تطالعنا نذر الحرب العالمية الأولى .

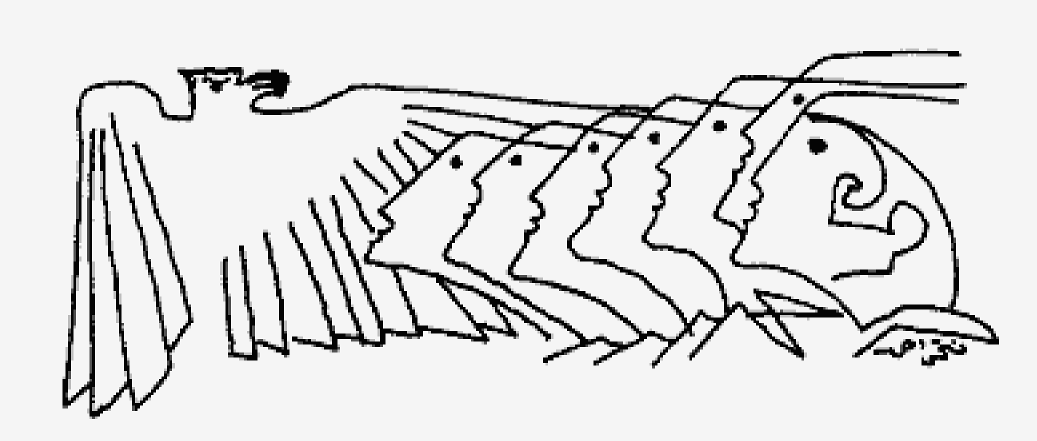
ولقد استغل **يعقوب قدرى** كل ما أوتى من إمكانيات روائية لينقل لنا صورة حية لهذا الصراع الدامى ، بما فى ذلك استخدام الأسماء الحقيقية لشخصيات تاريخية ؛ كان **أحمد صميم** شخصية حقيقية ، وكان اغتياله أول اغتيال سياسى فى تاريخ تركيا الحديث . ولهذا السبب تعرضت الرواية لنقد شديد آنذاك ، ووصفها النقاد بأنها أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية . ولاشك أن تصوير الصراع بهذا الشكل قد عكس رؤية الكاتب النقدية لسلبيات الحياة الحزبية فى تلك الفترة .

٢ ـ تداعى القيم :

دأب كتاب الرواية الاجتماعية على تصوير جوانب الانهيار والتداعى فى النفس البشرية ، مرجعين هذا الانهيار إلى أسباب اجتماعية . ولاشك أن القيم التى يقوم عليها مجتمعنا الشرقى تقوم على مجموعة من القيم ، ترجع إلى أصول دينية ، وتتمثل غالبا فى قيمة الشرف والأمانة والعفة ... الخ . ويعتبر تخلى الإنسان عن إحدى هذه القيم انهيارا أو تداعيا فى نظر المجتمع على الأقل .

ولهذا التداعى أسباب مختلفة فى روايات **نجيب محفوظ** ، تنحصر ، غالبا ، فيما خلفته الحربان الكبريان من آثار اقتصادية على المجتمع المصرى . وقد تمثلت هذه الآثار فى نمو طبقة أغنياء الحرب الذين أثروا ثراء فاحشا ، وصاروا يبذلون ما فى جيوبهم سعياً وراء حياة المتعة والملذات . كما أدى ارتفاع الأسعار إلى زيادة الفقراء فقرا ، على نحو حدا بهم إلى الانحدار إلى مستنقع الرذيلة لقاء ما يسد احتياجاتهم الأساسية ، مثل « جامعة أعقاب السجائر » وممارستها الرذيلة فى « **القاهرة الجديدة** » ، أو إرضاء لطموح وتطلع إلى حياة أفضل ، مثل ما نجده عند **إحسان ومحجوب عبدالدايم** فى نفس الرواية ، وكانت شخصية **حميدة** فى « **زقاق المدق** » أصدق نموذج لهذا الانهيار الخلقى ؛ فقد كفرت بالزقاق وما يعانيه أهله من فاقة ، وتطلعت إلى حياة أفضل ، ولكنها لم تكن ـ بوضعها الطبقى وتكوينها النفسى ـ بمنجاة من السقوط ، فاهتبلت أول فرصة تمثلت فى شخص فرج الذى أغواها ودربها على فنون الغواية حتى أصبحت غانية فى الحانات التى يؤمها عساكر الإنجليز . ولاشك أن هذه التجارة قد راجت خلال الحربين حتى لنجدها فى « الثلاثية » أمرا شبه عادى ، يمارسه **السيد أحمد عبد الجواد** وصحبه فى بيوت (العوالم) بصفة منتظمة .

وتجدر بنا الإشارة إلى أن الشخصيات التى كانت تضحى بقيمة الشرف والعفة سعيا وراء مطامح مادية ، لم تصل إلى بغيتها من السعادة ؛ فهى تنتهى إلى الضياع بعد انفصالها عن قيمها الأصلية . وهذا ما حدث **لمحجوب عبدالدايم** فى « **القاهرة الجديدة** » **و حميدة فى** « **زقاق المدق** » ؛ وهذا ما أدى أيضا إلى ازدواجية السلوك عند **السيد أحمد عبدالجواد** فى (الثلاثية) .



ولم يكن المجتمع التركي بمنجاة من التأثر بالحرب العالمية وويلاتها ؛ فقد جعلت هذه الحرب **يعقوب قدرى** يكفر بالحضارة الغربية ، ويدرك زيفها ، بل يصفها فى كتابه (من جبال الألب) بأنها (عالم من التناقضات ، وثمرة لسلسلة من الحروب المدمرة ، وليست ثمرة عصر النهضة) . كما اشتد إيمانه بالشرق ؛ فهو عنده يمثل «الروح السامية» . وقد تناول **يعقوب قدرى** آثار هذه الحرب وما أدت إليه من تصدع فى بناء المجتمع التركي من خلال روايته **«قيراليق قوناق»** (**قصر للإيجار**) . فها هى ذى سنيحة بطلة الرواية ، وحفيدة أحد الرجال الذين كانوا يعملون فى **قصر السلطان عبد الحميد** ، تضيق ذرعا بقصر جدها الذى لاتجد فيه من الإمكانيات ما يساعدها على تحقيق مطامحها ؛ فهى تريد أن تحيا حياة أوروبية ، ولم يكن فى طاقة جدها وأبيها الإنفاق على هذا المستوى ، ومن ثم فهى تفكر فى الزواج من رجل غنى يوفر لها هذه الإمكانيات ، ولكنها سرعان ما ترفض هذه الفكرة ؛ فالزواج قيد وهى لا تحب القيود . وأيضا فإن القصر وجدها كانا يمثلان القيم القديمة المتعفنة ، فى رأيها ، فهجرت القصر إلى حياة اللهو فى ملاهى «بك أوغلى» ، ثم هربت إلى باريس بمساعدة أحد ضباط الاحتلال ، ولكنها عادت من رحلتها بعد أن أصيبت بخيبة أمل ؛ عادت لتجد أباها وقد انتقل إلى شقة حديثة الطراز ، يسهر حتى الصباح ، وقد جمع حوله رهطا من أثرياء الحرب يعاقرون الخمر ويمارسون القمار . وما أشبه «حميدة» عند **نجيب محفوظ** «بسنيحة» عند **يعقوب قدرى** ، فكلتاهما كانت تلهث وراء حياة أقامت صرحها فى مخيلتها ولكنها لم تجد هذه الحياة فى الواقع ، وكلتاهما هجرت قيمها الأولى فلم تستطع المصالحة مع المجتمع ، بل لم تهنأ بالاستقرار النفسى .

وينبغى أن نشير هنا إلى أن **يعقوب قدرى** وهو ينتقد انهيار القيم عند «سنيحة» التى تمثل شريحة من الجيل الجديد ، لا يمتدح قيم جدها الذى يمثل جيل (التنظيمات) ، بل يرى الأمل فى القيم الجديدة التى كانت تمثلها فئة أخرى من هذا الجيل الجديد ، تلك الفئة التى قادت حرب الاستقلال واضطلعت بمهمة إصلاح ما أفسده الاحتلال .

وكانت رواية «**صودوم وكومره**» نموذجاً آخر لتداعى القيم عند شريحة من المجتمع الاستانبولى وتصويراً لمفاسد ضباط الاحتلال خلال فترة الهدنة من الحرب العالمية الأولى .

وهكذا رأينا من خلال عدستى **نجيب محفوظ ويعقوب قدرى** الدمار المعنوى الذى أحدثته الحرب العالمية فى مجتمعنا الشرقى .

٣ ــ الثورة الاجتماعية :

شهد كل من الشعبين ، المصرى والتركى ، ثورة قام بها الجيش ، واستهدفت إصلاح الأحوال السياسية والاجتماعية . وكان لابد للرواية وهى «صانعة الحياة» ، كما يصفها الروائى التركى **خالد ضيا** ــ أن تصور الثورة وما صاحبها من تغييرات ؛ بل تعدت حدود التصوير إلى محاولة لتقنين هذه الثورة والتخطيط لها كما سنرى .

تابع **يعقوب قدرى** الثورة الكمالية منذ إعلان حرب الاستقلال ، محذراً من عمق الهوة بين المثقفين قادة الثورة ، والفلاحين جنودها ، وذلك من خلال رواية «**يبان**» (الغريب) . والغريب هنا هو ضابط من الحرب ، اضطر للإقامة فى إحدى قرى الأناضول هرباً من استانبول ولكنه لم يستطع التجانس مع الفلاحين . وحين طالت إقامته بين أهالى القرية زاد نفوره منهم ونفورهم منه ، حتى إن الفتاة التى أحبها رفضت الزواج منه لتتزوج من ابن قريتها .

وبقدر ما كانت رواية «**أنقرة**» تصويراً للاستيطان الجديد فى العاصمة ، ولسير الحياة الاجتماعية فيها ، كانت أيضا تصورا لما يجب أن تقوم عليه هذه الحياة من قيم . عاشت أنقره ثلاث مراحل من خلال بطلة الرواية **سلمى هانم** ، التى وفدت إلى المدينة مع زوجها الأول موظف البنك **نظيف بك** ، ولكن الحياة فى أنقره بدت لها ضرباً من المحال أول الأمر ، فمازال خيالها يعيش فى استانبول بما فيها من وسائل حضارية ، ومازالت تحن إلى حياة جديدة غربية النمط . ومن ثم تراها مستكبرة على من حولها ، متبرمة بتصرفات الأهالى السذج الذين يعيشون حياة (قروية) من وجهة نظرها . وتبدأ المرحلة الثانية بزواجها الثانى ؛ فقد تزوجت البكباشى **حقى بك** الذى وفر لها ما كانت تصبو إليه من حياة غربية النمط ؛ فقد أصبح من رجال الأعمال ، بعد استقالته من الجيش ، وأصبحت حياتها غارقة فى سهرات تمتد إلى الصباح مع المستثمرين الأجانب واتفاقاتهم التجارية . بيد أن **سلمى هانم** سرعان ما أصابها السأم من هذه الحياة أيضا ، خصوصا بعد أن تعرفت على الصحفى الشاب **نشأت ثابت** ، الذى ساعدها على الخروج من أزمتها ، وعلى الدخول إلى المرحلة الثالثة من حياتها أيضا بزواجه منها . كان **نشأت** يؤمن بالتقاليد التركية الأصلية ، وكان متشبعاً بروح الأناضول ، فأقنعها بهذه الروح . ورويدا رويدا بدأ إحساسها بالاغتراب يزول ، وبدأت الهوة تضيق بينها والحياة المحلية . والدليل على ذلك اشتغالها بتمريض جرحى حرب الاستقلال . بيد أن الكاتب وهو يعترف بأن الجزء الأخير من الرواية كان محض خيال ومجرد تصور لما يمكن أن تقوم عليه الحياة الجديدة من قيم أصيلة ، يعرب عن خيبة أمله فى تحقيق هذا القصور فى الطبعة الرابعة من الرواية إذ يقول : «كنت أتصور أن هذا سيحدث بعد عشرين عاما من الانقلاب ، ولكن ها قد مضى عشرون عاما على العشرين ولا تزال أنقره تعيش نفس الحياة التى صورتها فى الجزء الثانى»[11] ــ ويقصد حياة التفرنج .

ورواية «**بانوراما**» ــ كما تبدو من اسمها ــ هى إطلالة على مجتمع الثورة الكمالية وما طرأ عليه من تغيير حتى عام ١٩٥٠ . وقد حاول الكاتب من خلالها أن يجمع أكبر قدر من جزئيات هذا المجتمع لتشكل لنا فى النهاية لوحة كاملة لمجتمع ما بعد الثورة ، حملها الكاتب رؤيته ونقده للسلبيات التى صاحبت التطبيق ، وهذا نفسه ما فعله **نجيب**

محفوظ حيال ثورة ١٩٥٢ . والمجتمع التركى كما نراه من خلال «بانوراما» يعقوب قدرى قد أصيب بحال من الضياع وفقدان التوازن بعد مضى خمسة عشر عاماً من الانقلاب . وأصدق تعبير عن هذا الحال تساؤل فؤاد ، أحد أبطال الرواية : «ثم ماذا ؟ وإلى أين ! » والإجابة عن هذا التساؤل تتم عن ألم شديد «ـ لا أعرف ! لا أعرف شيئا قط ؛ وبمعنى أوضح فالحوادث فاقت حدود إدراكنا . سنعود جميعا ، نحن والعالم ، إلى ظلمات العصور الوسطى ؛ فلا العلم ولا الفلسفة بقادرين على إنقاذنا ، وسيأتى يوم تسيطر فيه قوى عمياء ـ مازالت مجهولة بالنسبة لنا ـ على مقدرات الإنسان»[١٢] ، ومن خلال جزئيات الصورة نستطيع أن نتعرف على الأسباب التى أدت إلى هذه النتيجة . ومن هذه الأسباب غياب مفهوم الثورة من ذهن الحاكم والمحكوم ، كما يشكو أحمد نظمى مدرس الفلسفة إلى صديقه : «نعم كل شخص ارتدى القبعة ، أصبح حليق الذقن ، نزعت المرأة حجابها ... ولكن ما القيمة التاريخية لكل هذا ؟ لقد غير جيل التنظيمات جلده مرات ومرات ، وقلد كل البدع الأوربية ، ثم قامت حركة قباقجى مصطفى الرجعية ، التى لا تختلف كثيرا عن تمرد الإنكشارية»[١٣] . وفضلا عن ذلك نرى أحد الولاة وقد انفق ببذخ على بناء قاعات للبلياردو ومسارح لا يؤمها أحد .

ونرى من خلال هذه «البانوراما» معاناة فئات الشعب المختلفة من جراء الآثار الاقتصادية المترتبة على الأوضاع الجديدة ، فالتاجر حسين منصور زاده يشكو ـ على الرغم من تزايد أرباحه يوما بعد يوم ـ من ارتفاع الأسعار الناجمة عن زيادة القوة الشرائية لدى فئة الحرفيين ؛ والموظف الصغير نيازى بك ، الذى ظل يدخر من مرتبه طوال ثلاثين عاما وكله أمل فى أن يبتاع منزلا صغيرا ليتخلص من وطأة الإيجارات وارتفاعها ، رأى بصيصا من الأمل فيما تقيمه الدولة من مجمعات سكنية للتمليك فبادر إلى دفع الثمن ، ولكن القائمين على المشروع ما فتئوا يطلبون المزيد من النقود حتى عجز عن السداد ، وانتقلت الملكية إلى شخص آخر . ولم يكن كبار الموظفين أحسن حالا ؛ فها هو ذا عثمان نورى بك قد أصبح مرؤوساً . فى ديوان وزارة الخارجية ، لشاب فى سن أبنائه ، ثم قامت حركة تطهير وأحيل إلى التقاعد قبل بلوغ السن . وطفح به الكيل حين توالت عليه «بلاغات نزع الملكية» ؛ فتارة تنزع ملكية لعقار لتوسيع الرصيف ، وأخرى لتجميل الميدان ، وما إلى ذلك من المشروعات المدنية ، أما أشد الآثار قسوة فهو ما تركته القوانين التى مست الجانب المعنوى من شخصية الإنسان التركى . ولذلك كانت ردود الفعل لهذه القوانين أكثر عنفا . وهذا ما نراه فى شخصية الحاج طحينجى زاده أمين أفندى ، الذى رفض أن يبارح داره لعدة سنوات خوفا من ارتداء القبعة بعد صدور قانون يحرم ارتداء الطربوش ، وبعد وفاة زوجته قرر الزواج ، ولكن قانون الأحوال المدنية الجديد يحتم عليه عقد القران فى البلدية ، فامتثل لهذا القانون ، ولكنه استدعى إمام المسجد إلى منزله ليعقد له قرانا شرعيا . ولم ينس ـ بعد مرور عشرين عاما على الثورة الكمالية ـ أن يشيح بوجهه عن تمثال أتاتورك كلما رآه فى مدخل حديقة الأمة . ويتمتم قائلا «لعنة الله عليه»[١٤] . أما جنود الثورة الساهرون على تطبيق مبادئها ، أعضاء السلطة التشريعية ، فقد انحصرت جهودهم فى إرضاء «المناصب العليا» وليس الجماهير ، مناقشاتهم رتيبة هادئة تحت القبة ، صاخبة وساخنة خارجها ؛ وكلهم خائف على «الكرسى» ، ولذلك فسلوكهم يشوبه النفاق والرياء . كل ذلك نراه من خلال مناجاة النائب خليل رامز لنفسه ، الذى كان يخشى أن «يتحول الانقلاب إلى وثيقة صفراء يعلوها التراب ، مثلها مثل وثائق عهد التنظيمات والشروطية»[١٥] .

وهكذا نرى اللوحة التى رسمها الكاتب لمجتمع ما بعد الثورة الكمالية قاتمة ، مفعمة بالتشاؤم . فالثورة على هذه الصورة كانت بعيدة عن تحقيق آمال كل فئات المجتمع ؛ «فالتاجر غير راض عن تقلبات السوق ، وأصحاب الدخول الكبيرة اشتدت عليهم وطأة الضرائب ، والموظفون ذوو الدخول الصغيرة يئنون من ارتفاع إيجار المساكن ، والأشراف فى القرى فقدوا سيطرتهم على صغار الفلاحين . وصغار الفلاحين مازالوا فى غفلتهم ، وقانون المساكن الجديد ظلم للمستأجر والمالك معا ، أما العلمانية فقد كانت سيفاً سلط على رقاب رجال الدين»[١٦] .

وكما برزت أمامنا (البانوراما) لنرى من خلالها سلبيات الثورة الكمالية ، كشفت لنا قصة «ميرامار» عن أوجه القصور فى تطبيق مبادئ ثورة ٢٣ يوليو ، وذلك من خلال شخصياته : فشخصية سرحان البحيرى عضو الاتحاد الاشتراكى تمثل النفاق السياسى فى تلك الفترة ، إذ إنه يتشدق بمبادئ لا يؤمن بها ، بل هو خائن لها ولكل القيم الإنسانية ومن ثم فقد غرر بزهرة الفلاحة ، التى ترمز إلى مصر فى الرواية . وشخصية منصور باهى أيضا تمثل خيانة للثورة ؛ فقد خان الأمانة ، وسرق أموال الشركة التى كان يديرها . وإذا اعتبرنا هؤلاء طليعة الثورة فهنالك حطام لها أيضا . وقد تمثل هذا الحطام فى شخصية طلبة منصور الإقطاعى ، الذى أضير ماديا حين استولت الحراسة على أرضه ؛ وشخصية حسنى علام ، الذى رفضت قريبة له الزواج منه لأن «البلد أصبحت بلد شهادات» ، وهو لا يحمل أية شهادة .

ويتابع نجيب محفوظ السلبيات التى صاحبت تطبيق المبادئ الاشتراكية لثورة يوليو من خلال «ثرثرة فوق النيل» ، فنرى كيف أدت المفارقة بين الشعارات المعلنة والواقع إلى انفصال فئة المثقفين عن المجتمع ، شاكين من أن «كل قلم يكتب عن الاشتراكية ، على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء والثراء ، وليالى الأنس المعمورة»[١٧] .

وما من شك فى أن كلا من الكاتبين كان شديد الولاء لثورة مجتمعه ، متعاطفاً معها ، فلم يكن نقدهما هجوما على الثورة بقدر ما كان حرصا على تصحيح مسارها .

الشخصية بين الإرادة والعمل :

حفلت الصورة المجتمعية التى رسمها كل من نجيب محفوظ ويعقوب قدرى بجمع متنوع من الشخصيات التى عاشت الأحداث السياسية والاجتماعية السابق ذكرها . ومن الجدير بالذكر أن الكاتبين لم يكتفيا بالوصف الخارجى لهذه الشخصيات ، بل أمعنا فى الولوج إلى العوالم الداخلية لها ، مستبطنين أثر الأحداث عليها . وإذا نحن استعرضنا هذه الشخصيات راعنا التشابه بين ما هو مصرى وما هو تركى منها ، خصوصا

فى موقف الأبطال حيال جوانب الانهيار الاجتماعى ، وهو موقف التردد دون الإقدام ، والحيرة دون اتخاذ القرار ، والإرادة دون العمل ، وباختصار موقف الفكر دون التطبيق . ومن ثم ليس بمستغرب أن نجد النقاد : مصريين وأتراكا ، قد التقوا عند وصف هذه الشخصيات (بالهاملتية)[18] . وقد تجلت هذه الهاملتية بكل معانيها فى شخصية أحمد جلال بطل رواية (الغريب) **ليعقوب قدرى** ، فقد ظل طيلة إقامته بالقرية ، يراقب سكانها ، مستكشفا سلوكهم ، متلمسا مشاكلهم مفكرا فى الاقتراب منهم لمساعدتهم فى الخروج من محنتهم ، ولكنه لم يكن ليفعل شيئاً سوى مناجاة نفسه : «إلى أين أمضى ؟ وأين مكانى ؟ من سيفهمنى ؟ ومن سيجد الدواء لهذه العلة ؟ من سينقذنى من هذه الغربة ؟ أما من أخ ؟ أما من أخت ؟ أما من رفيق ؟ »[19] وظل **أحمد جلال** فى موقفه هذا حتى بعد أن داهم العدو القرية فلم يحرك ساكتا ، إلى أن أجبره الأهالى على الذهاب معهم ، على الرغم من خبرته بوصفه ضابطا سابقا ، بل إن هذه المحنة كانت كافية لأن تجعله يذوب مع الفلاحين . ومع ذلك فإنه يعترف قائلا : «حتى المحنة لم توحدنا بل عمقت الهوة التى بينى وبينهم »[20] . ولم يكن هذا موقف **أحمد جلال** فقط ، فها هو ذا **أحمد كريم** بطل «**حكم كيجه سى** » يقف متفرجا أمام الصراعات الحزبية ، نادما على تمسكه بالمعارضة : «لِمَ كل هذه الآلام ؟ حتى لو كانت المعارضة ستحقق سعادة الوطن ورخاء بنيه ، حتى لو كان لك قوة النسر فى عشه ، فماذا ستقول ساعة الاحتضار ؟ لم تكن تؤمن إيمانا كاملا بالمعارضة ، ولا أنت تحاقد على حزب الاتحاد والترقى .. إذن فلم كنت تدافع ؟ وفى سبيل أى شىء كنت تناضل ؟ لقد كنت تسير مسلوب الإرادة ، كالسائر فى نومه ، والموت هو النهاية »[21] .

ولم تسلم شخصيات **نجيب محفوظ** من الدوران فى هذا الفلك ، بل إننا نجد ياسين فى «بين القصرين » يردد نفس العبارة الأخيرة لأحمد كريم ، مؤمناً بعبث ما نبذله فى الحياة من جهد ، بل ببطلان هذه الحياة أصلا ، فها هو ذا «يشعر بكل ما فى قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله ، ربما لم يجده ماثلا فى عالم الواقع ، ولكنه يشعر به كامناً فى قلبه ودمه ، فما أجدره أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع ، أو فلتمض الحياة عبثا من العبث ، وباطلا من الأباطيل »[22] . ونرى هذا التردد بين السلب والإيجاب ، وبين المقاومة والاستسلام ، واضحا فى موقف حسنين فى «**بداية ونهاية** » ، حين عرض عليه أخوه **حسن** أساور زوجته ليبيعها ويسافر إلى طنطا لاستلام عمله ، فهو ما بين مقبل على أخذها لما تقتضيه الحاجة ، ومعرض عنها لما تقتضيه الكرامة والرجولة وعزة النفس . وكان حواره مع نفسه أصدق تعبير عن هذا الموقف : « لا يمكن أن أقبل ، لا يمكن أن أقبل . أرفض . أقبل . أرفض . » ثم ينتهى هذا التردد إلى الإذعان » ، فلا حياة إلا بالإذعان . لن يدرى أحد ، ولكنى سأذكره ما حييت ، وسأخجل منه ما حييت .. فلآخذها كدين ثم أقضيه عند الميسرة ... إنى جائع ، شريف وجائع ، ولن أرفض . تبا للحياة »[23] .

سادت هذه النغمة حوار غالبية الشخصيات التى جسدها الكاتبان فى أعمالها الروائيةوذلك الحوار الذى لم يكن ليترجم إلى عمل إيجابى . ولسنا فى موقف المحاكم لهذه الشخصيات ، وإنما أردنا إيجاد الدافع وراء موقف الكاتبين من شخصياتهما . وهو كما يبدو التزامهما بالواقعية النقدية التى لا تفرض على أبطالها تقديم الحلول وإنما تدفع بهم إلى إبراز جوانب الانهيار وأوجه القصور فى المجتمع كما رأينا .

٥ هوامش

(١) يعقوب قدري قراعثمان أوغلى : ولد فى القاهرة عام ١٨٨٩ لأب ينتمى إلى عائلة من عائلات الأناضول العريقة عاد إلى تركيا مع عائلته وهو فى السادسة من عمره وظل بها سنتين ليعود مرة أخرى إلى مصر وليتعلم فى مدرسة الفرير بالإسكندرية ثم رجع إلى وطنه عام ١٩٠٨ وكان لهذه النشأة المصرية أثر فى إنتاجه . إذ دارت أحداث أولى قصصه القصيرة فى أحد قصور القاهرة . اشتغل بالسياسة مع الأدب وكان مقرباً لدى أتاتورك . توفى عام ١٩٧٤ .

(٢) يحيى حق ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٧٦

(٣) Kabakli, Ahmet, Turk Edebiyati, C. III Istanbul, 1974. s. 403

(٤) جاتالجه . تقع فى الشمال الغربى لاستانبول أى مدخلها من ناحية البلقان .

(٥) Kudret, cevdet, Türk Edebiyatinda Hikâye ve Roman, Istanbul C.II. 1970, S. 113.

(٦) المرجع السابق S. 100.

(٧) المرجع السابق . S. 114, 116

(٨) دكتور شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٤٣ - ١٤٤ .

(٩) نفس المرجع Kubakli, Ahmet, S. 408

(١٠) نجيب محفوظ ، بين القصرين ، ص ٣٣٨ .

(١١) Karaosmanoglu, Yakup Kadri Ankara

(١٢) Karaosmanoglu, Yakup Kadri, Panorama, S. 412.

(١٣) وهى ثورة مضادة لانقلاب ١٩٠٨ أرادت القضاء على حركة الاتحاد والترقى وإلغاء الدستور .

(١٤) Yakup Kadri, Panorama, S, 414.

(١٥) نفس الرواية S. 32

(١٦) نفس الرواية S. 414

(١٧) نجيب محفوظ ، ثرثرة فوق النيل ، ص ٣٧ .

(١٨) انظر الهلال ١٩٧٠ (مأساة الفرد عند نجيب محفوظ) دكتور على الراعى وللناقد التركى Cevdet kurrel فى مرجعه السابق

(١٩) Yakup Kadri, Yaban, S. 77

(٢٠) نفس الرواية S. 154

(٢١) Yakup Kadri, Hüküm Gecesi, S. 338, 339.

(٢٢) نجيب محفوظ بين القصرين ، ص٣١٠ .

(٢٣) نفس المؤلف ، بداية ونهاية ، ص ١٩١ .


مكتبة
مدبولى
ميدان طلعت حرب
القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١
تقدم
الأعمال الكاملة
للشاعر الراحل
صلاح عبد الصبور
كما نقدم
لجمهور
القراء
كتب ومراجع عربية وأجنبية
جرائد وصحف ومجلات ودوريات
قواميس متنوعة
كتب للأطفال مصورة وملونة
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية
شرائط فيديو كاسيت تعليمية
وأفلام عربية وأجنبية

لغة

الحوار الروائى



(١)

ليست الغاية من هذه الدراسة الموجزة رصد قضية الحوار الروائى فى منظورها الفنى العام ؛ فلذلك مكانه من مكتبة النقد الأدبى ، ومن تراث النظرية الروائية على وجه الخصوص ، فضلا عن أن كثيرا مما يمكن أن يقال فى هذا الصدد قد أصبح من نافلة المعرفة فى أوساط دارسى الأدب ومبدعيه على حد سواء . وبالمثل لاتمتد هذه الغاية بحيث تستغرق مشكلات الحوار المسرحى ، فلذلك ــ من الناحية المنهجية ــ مقام آخر ، بالإضافة إلى أن مايعنيه الحوار الروائى أسلوبا ووظيفة قد لاينطبق بالضرورة على مايعنيه الحوار المسرحى . صحيح أن الحدود بينهما ربما تتراح أو تتقارب أو تتماس فى بعض جوانب التطبيق ، بيد أنه يظل ثابتا ــ من الناحية النظرية على الأقل ــ أن الكلمة فى الحوار المسرحى وجدت أصلا لكى تُنطق ، وأن الكلمة فى الحوار الروائى وجدت أصلا لكى تقرأ ، وبين النطق والقراءة مسافة تماثل فى دقة تلك التى تقع بين العمل المسرحى والعمل الروائى .

ولاينال من سلامة هذه التفرقة أن الكلمة الحوارية فى الحالتين قد تستهدف بعض المرامى الفنية المشتركة كالكشف عن نفسية الشخصية المتحاورة ، أو الإيحاء بصدى الحدث فيها ، أو الإسهام فى تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل ؛ ولاينال منها ــ كذلك ــ مايسم الكلمة فى الحالتين من خاصيتى التوّجه والغائية ؛ نعنى بذلك أنها رسالة ينهض المتحاوران فيها بدورىْ المرسِل والمستقبل ، وأنها لاتستقل بغايات جمالية خالصة ، كتلك التى يمكن أن تستقل بها الكلمة الشعرية ؛ فعلى الرغم من هذا وذلك ، تبقى للكلمة فى الحوار المسرحى طبيعة « الفعل » التى تستمدها من طبيعة الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه ، وهى فعل لا بوصفها سببا لما عداها أو نتيجة لما سواها من وحدات البنية الدرامية فحسب ، بل هى فعل لأنها ــ فى المقام الأول ــ واقعة لفظية ذات خصائص إيقاعية ورمزية ، ربما تفوق بتأثيرها وإمكاناتها الدرامية حجم الفعل بمفهومه المادى المألوف[١] .

لايبقى بعد ذلك لتحديد حجم القضية المطروحة إلا أن نقول بكل مباشرة ووضوح ، إن غايتها لغة الحوار الروائى فحسب[٢] ، وهى لاتستهدف هذه الغاية من خلال تطبيقات تلك اللغة فى نتاج هذا الكاتب أو ذاك ، فمثل تلك المعالجة التطبيقية تقتضى من السعة والتفصيل دراسة ــ وربما دراسات ــ أخرى ، بل تستهدفها من خلال مواقف النقاد تجاهها ، وشهادات المبدعين من كتاب القصة فى شأنها .

ولأن القضية فى صورتها العربية لا تعدو أن تكون فرعا لظاهرة أخرى أكبر حجما وأشد خطورة ، هى ظاهرة الازدواج اللغوى ، والتنازع الذائع بين الفصحى والعامية ، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث ، وهى ظاهرة محلية فى مجملها ، وإن كان لها بعض وجوه الشبه الجزئية فى اللغات الأجنبية الحية ، فإن من المشروع أن نتقيد بهذه الحدود المحلية فيما نعرض له من شهادات ومواقف ، ضاربين صفحا عن تجليات هذه الظاهرة فى آراء المستشرقين ، وما أكثرها ، مؤثرين أن نضع نقادنا ومبدعينا داخل إطار الصورة دون محاولة للمصادرة أو الاجتهاد فى فرض رأى اللهم إلا ما عسى أن تفرضه قراءتنا لهذه المواقف والشهادات من مناقشة أو استنتاج أو تأويل .

(٢)

ولايخفى أن القضية منذ بواكيرها الأولى قد التبست فيها الجوانب الفنية بالجوانب القومية والتراثية التباسا شديدا ، كما اختلطت فيها بواعث الاختيار وتزاحمت على نحو كان يدفع بالكاتب إلى اتجاه ، على حين لاتزال عينه مصوبة إلى الاتجاه الآخر، الأمر الذى غلّف كثيرا من المواقف ، ووسمها بالتردد ، أو التوسط ، أو حتى التراجع . ويمكنك أن

تطالع ماكتبه عيسى عبيد فى مقدمة «إحسان هانم» (وشهادته واحدة من أسبق شهادات المبدعين فى هذا المقام) لترى مدى الحيرة التى يستشعرها الكاتب إزاء المفاضلة بين الفصحى والعامية فى الحوار: «فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة، بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسحة الحقيقية والدقة فى تصوير الألوان المحلية، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية، وحكمنا على إخراج النوع القصصى أو المرسحى من آدابنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية»[٣].

وقد يشى وضع القضية على هذا النحو بتردد المبدع أمام تناقض مرشّحات الاختيار، ولكنه فى واقع الأمر تناقض من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تناقضا إلاّ لأن عيسى عبيد ـ شأنه فى ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة ـ فهم «الدقة فى تصوير الألوان المحلية» فهما حرفيا؛ فهمها من منظور ماأسماه جورج ديهاميل فوتوغرافية الحوار الروائى[٤]. وحرىّ بمثل هذا الفهم أن يفضى بصاحبه إلى درب مسدود؛ فهو إما أن يلجأ إلى أحد الخيارين المطروحين صراحة، وإما أن يلوذ بحلّ توفيق يجنبه محظورات كليهما، أو قُل يجنبه ـ فى الحقيقة ـ مشقّة الاختيار، ومن ثم ينتهى إلى تلك التركيبة العجيبة: «حتى نوفق بين الفن واللغة ارتأينا أن تكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحيانا بعض ألفاظ عامية، حتى لايظهر عليها شئ من الجمود أو التكلف.... أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هى، كما تصدر من الأشخاص المختلفى النّحل والأجناس، بألفاظهم العامية، ورطانتهم الأعجمية[٥]».

إن وسطيّة الرؤية فى هذه المقولة تفضى إلى مجاوزة التراكيب اللغوية، ثم تهجين المعجم الحوارى ببعض الوحدات العامية ذات الطابع المحلى، بما فى ذلك صياغة جمل حوارية كاملة فى قالب دارج، أو حتى أعجمى. وقد يكون هذا التهجين مفهوما إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على هضم مايتسرب إليها من مفردات عامية أو وافدة، قادرة ـ فى ذات الوقت ـ على تكييف هذه المفردات وفقا لمنطقها الخاص، ولكن الذى لا نفهمه حقا أن تخلو اللغة من «التراكيب اللغوية» دون أن يخل ذلك بنظامها من الأساس، ناهيك عما يرتبط بهذا النظام من قيم دلالية وجمالية.

هذا الموقف الوسطى الذى ينطلق فى وضع المسألة من مواجهة الفصحى بالعامية، ثم ينتهى فى حلها إلى مايعتقده توفيقا بين أطراف المواجهة، وماهو بذلك فى الحقيقة؛ هذا الموقف سوف يظل يتحرك عبر المنظورات النقدية والإبداعية فيما يشبه المواربة أو الكمون، حتى نبصر به فى الخمسينيات وقد اكتسى شكلا جديدا لا يخلو من بعض المنهجية والتفصيل، تجلى هذا تارة فيما عرف باللغة الثالثة[٧] التى حاولت الترخص فى بعض الخصائص النطقية والتركيبية والمعجمية، حتى تكون مفهومة لدى الفصيح والعامى على حد سواء، فلم تكن عند التجربة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم الفصحى والعامية معا، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامية منها إلى روح الفصحى[٦]،

كما تجلى تارة أخرى فى دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه باللغة «الفُصعامية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهى ـ كما يصفها زكريا الحجاوى ـ «لغة قصت فيها الفصحى شعرها وذوائب أصوليتها، ونظفت فيها العامية بدنها، وابتسمت قليلا لتخفى ما بين تجاعيدها من هموم.»

وزكريا **الحجاوى** فنان وكاتب قصة، ومن ثم لايعنى كثيرا بتحديد مصطلحاته، ولايكترث كثيرا بالتمييز بين الموقف الإنشائى والموقف العلمى، ويكتفى بأن يضعنا إزاء جملة من الصور المجازية المراوغة؛ ولكنها ـ على مراوغتها ـ لاتخفى المنظور الاجتماعى الذى كانت تعالج من خلاله تلك القضية فى الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم يتجل فيما نحن بصدده فحسب، بل تعداه إلى قضايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالشكل والمضمون، والأدب الهادف، وما إليها؛ «فالحياة الاجتماعية ـ فيما يرى الحجاوى وقبيله ـ تشكل كل شئ، وتكيّف كل شئ، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد قالت كلمتها بإعطائنا لغة ليست هى باللغة الفصحى، كما أنها ليست العامية، بل وليست لغة ثالثة، وإنما هى، على حد التعبير العلمى، اللغة الفصعامية[٨]».

وسواء أسميناها «اللغة المتوسطة» كما وصفها عيسى عبيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكيم، أو «الفصعامية» كما أطلق عليها الحجاوى، فإن هذا المصطلح التوفيق سرعان ماينتقل من أقلام المبدعين ـ الذين روّجوا له فى بداية الأمر ـ إلى أقلام النقاد والدارسين، حتى لنراه يبرز مرة أخرى فى صدر الستّينيات بنفس الملامح، وتحت نفس الشعار تقريبا، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التى تجمع ـ فيما يرون ـ «بين رصانة الفصحى، ومرونة العامية[٩]».

ودعْك من الأوصاف الرجراجة كالرصانة والمرونة؛ فهى مما يصعب الاتفاق على دلالته، فضلا عن الاتفاق الأخير على اجتماعه فى اللغة الوسط، ويبقى أن هذا الموقف النقدى الأخير يحاول المضىّ إلى مدى أبعد قليلا من سابقيه فى تجسيد بعض جوانب الوسطية؛ إذ يرى تعليق نمط الشخصية، بدلا من ربطه المطلق بنمط اللغة؛ وبمعنى آخر، يحاول التفرقة بين أنواع اللغة المستخدمة فى الحوار وفقا للفوارق بين النماذج القصصية: «لا مندوحة فى بعض الحالات من استخدام اللغة العامية إذا كانت شخصية القصة الأساسية رجلا أو امرأة من أولاد البلد الذين لايمكن أن يتصور القارئ أن تجرى على لسان أحدهم عربية فصيحة[١٠]». ومنطق الاصطفاء الذى يحكم النزعة الوسطية لايتخلف حتى فى ذلك المشروع الأخير، ولكنه اصطفاء لايتم عن طريق تهجين الفصحى بالعامية، بل ينهض على المزاوجة بين شخصيات ذات أبعاد اجتماعية مختلفة، توازيها وتختلف باختلافها مستويات الحوار المنطوق. وإذا كان لمثل هذا الموقف أصوله فى جيل الريادة، حين دعا عيسى عبيد إلى إنطاق الأعاجم «برطانتهم الأعجمية» فإن له سوابقه أيضا عند الرعيل الأحدث من النقاد، وبالذات فى مواقف بعض جيل الخمسينيات من نقاد الواقعية. وآية ذلك مايكتبه الدكتور **على الراعى** (مارس ١٩٥٩) فى مقام التعليق على عمل أدبى جديد ليوسف

إدريس ، يقول : «الذى أفهمه وأستطيع أن أدافع عنه هو استخدام كل من الفصحى والعامية استخداما فنيا وليس بلاغيا ، بمعنى أن نستخدم الكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها أو عاميتها ، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفنى ، فإن كان تمام التعبير عن فكرة ما ، أو عن شخص ، لايتأتى إلا باستخدام العامية فقد وجب استخدامها ، وإذا كان التعبير بها يسئ إلى الفكرة أو الشخصية ، فقد وجب استعمال الفصحى ، وعلى هذا الضوء نجد أن حوار الأزهرىّ مثلا ينبغى أن يجرى باللغة الفصحى ، لأن هذا ضرورة فنية ، كما ينبغى أن يجرى حوار الحوذى مثلا أو الشيّال باللغة الدارجة لنفس السبب . هذا أمر مفهوم وواضح ، ولا أظن أن خلافا كبيرا يمكن أن يقوم بشأنه . »(١١) .

ومنطلق «الاستخدام الفنى» للغة الحوار [illegible] من مشروعية مادمنا نسلم بخاصية «التوجه» التى تتميز بها الجملة الحوارية فى أجناس الأدب الموضوعية ؛ نعنى مادمنا نعتقد بأن تلك الجملة لاتستمد قيمتها الجمالية من ذاتها ، بقدر ماتستمدها من وظيفتها فى الكشف عن الشخصية ، وصدى الحدث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنفعلة ، ثم هو منطق ينجو من وضع القضية فى صورة مواجهة بين خيارين مجردين ، بل يقنع بإحالة المسألة بكاملها إلى قدرة الكلمة على التعبير الفنى ، بمعنى أن تخضع لغة الحوار فى كل عمل لمقوماته الذاتية ، وملابساته الفنية المستقلة ، ثم يأتى دور الناقد فى اكتشاف طاقة هذه اللغة ، وحظها من إثراء الكلّ القصصى فى حدود ماتحكمه من تلك المقومات . وفى هذا كله غناء،لولا أن الناقد عاد فقيده بتلك النبرة المعيارية التى توجب الانتقال من الفصحى إلى العامية ــ فى الموقف الحوارىّ الواحد ــ طبقا لمستوى الشخصية الثقافى . وإذا كان الأمر واضحا ــ ولو على سبيل الافتراض ــ فيما يتعلق بالفجوة اللغوية بين النموذجين اللذين ذكرهما ، فكيف يكون بنفس القدر من الوضوح فيما يتعلق ببقية الطوائف والمستويات ؟ وماظنك بتلك الهوّة التى يسقط فيها القارئ حين ينتقل فجأة ، وبلا مقدمات ، من مستوى فصيح محض إلى مستوى عامى صريح ؟ ثم ألا يفضى هذا الانتقال المباغت إلى هزّ مبدأ الإيهام بالواقع ، وهو المبدأ الذى يتخذ فى العادة ذريعة للدعوة إلى الواقعية اللغوية ؟ !

لقد كان الدكتور محمد مندور أكثر قصدا حين لحظ هذه الفجوة ، فلم يشأ تعليق مستوى الشخصية بمستوى لغوى شديد الحدة فى تباينه مع بقية المستويات ، وهو إذ يقارن اللغة الدارجة لدينا بشعبية باريس Argot أو كوكنى لندن Slang ، ينتهى إلى القول بأن الأدباء يرفضون استخدام هاتين اللهجتين فيما يكتبونه شعراً ونثرا ، وقصارى ما يفيدونه منهما ، وما يمكن أن يسترشد به كتاب الرواية لدينا ، هو استعارة بعض المصطلحات الشعبية ، أو بعض الدوائر التعبيرية الدارجة ، التى تمثل للشخصية المتحاورة «ما يشبه البطاقة التى تحدد البعد الاجتماعى أو النفسى »(١٢) . والذى لم يذكره الدكتور مندور أن تدجين هذه المصطلحات فى سياقها الفصيح ، يفضى بالضرورة إلى إخضاعها لحركة هذا السياق ، الأمر الذى ينفى عنها كثيرا من أصباغها العامية ، وإن بقيت لها ــ مع ذلك ــ طاقة الإشارة إلى الشخصية الروائية .

ومن الملحوظ أن حركة المواقف النقدية حتى الآن كانت محكومة بمبدأىْ التخيير ، والاقتراح . ونعنى بالتخيير وضع كل من اللغتين فى مقابل الأخرى ، وبالاقتراح محاولة التماس حلّ يتمثل غالبا فى تطعيم الفصحى بالعامية أو المزاوجة بينهما . وقد أسهم النقد الأكاديمى ــ مع مرور الوقت ــ فى هز صلابة المبدأ الأول ، بل بمجاوزته عندما يقتضى الأمر ؛ فلم تعد القضية فى هذا النقد قضية فصحى وعامية ، بل أصبحت تطرح باعتبارها قضية لغة فنية أو غير فنية . ومغزى ذلك ألاّ تكون الفصاحة سمة راكدة لنظام لغوى ثابت ، بل تكون قرينة لأسلوب بعينه ، فى عمل بعينه ، بحيث يتحدد حجمها وطبيعتها فى ضوء علاقتها ببقية عناصر التجربة الإبداعية ، وليس وفق نموذج ذهنى سابق .

والمتكأ النقدى لأصحاب هذا الموقف هو تجربة الكاتب أولا وآخرا ؛ فحرية الكاتب فى استخدام الحوار المناسب للتجربة هى الحلّ ، وشرط هذه الحرية هو الحاجة الفنية ، ولكن هذا الشرط بدوره نسبى ؛ لا لأن الحاجة الفنية ــ بتعبير الدكتور شكرى عياد ــ أمر يقدّره الكاتب » ، و « لكل كاتب أسلوبه ، والمهم على كل حال أن القضية لم تعد اليوم قضية فصحى أو عامية ، بل قضية لغة فنية أو لغة غير فنية ، ولعلنا لو شغلنا أنفسنا وقراءنا بالحديث عن هذه اللغة الفنية لكان كلامنا أكثر فائدة وإمتاعا . »(١٣)

وفى مقام تغذية هذا الاتجاه يسترشد الدكتور شكرى عياد بتجربتين ، إحداهما معاصرة ، والأخرى تراثية . فأما المعاصرة فهى تجربة محمود تيمور ، الذى قضى ردحا من حياته الأدبية يكتب حوار أعماله بالعامية ، ولكنه لا يلبث أن يتحول عنها إلى الفصحى ، حين استشعر أن الانتقال من سرد فصيح إلى حوار عامى يخلّ بما ينبغى للعمل من وحدة البناء وانسجام عناصر العرض . وأما الأخرى فهى ماكان يلجأ إليه الجاحظ فى نوادره ، حين يورد كلام العوام على عاميته ، وأحاديث الجوارى الأعجميات بما فيه من رطانة وعجمة . ونحن من جانبنا نسلم بصحة هاتين الواقعتين ، بيْد أنه إذا كان لتحول تيمور من تفسير ، فهو تفسير لصالح الفصحى فى المقام الأول ، حتى وإن كان هذا التحول قد تم باسم الضرورة الفنية . أما تجربة الجاحظ فهى تجربة مقيدة ، وقد نبّه إليها فى بخلائه على وجه الخصوص ، وهى إن استعانت فى تحديد أبعاد الشخصية بلحن ، أو كلام غير معرب ، أو لفظ معدول عن وجهه ، فإنها لم تبلغ بهذا الصنيع حد التقعيد المطلق . وما أشبه الأمر فى هذه الحالة بتلك « البطاقات » التى حدثنا عنها الدكتور مندور ، والتى لايصل استخدامها إلى مستوى الاطراد ، ومن ثم لا يكون ثمة تثريب على اللغة القومية فى احتوائها ، وتكييفها لمنطقها ، وإمدادها بما هو من طبيعتها ، وامتصاصها ــ فى النهاية ــ داخل نسيجها الحىّ .

(٣)

الحاجة الفنية ــ كما رأيت ــ كانت منطلقا أفضى بالناقد إلى ترك الباب مفتوحا أمام حرية الكاتب وفق ماتتطلبه ضرورات تجربته ؛

والحاجة الفنية – أيضا – كانت منطلقا أفضى بالمبدع إلى تصنيف مقاييس الاختيار. وقد عنينا بتلك الإشارة الأخيرة الأستاذ يحيى حقى فى تناوله لتلك القضية من خلال تجلياتها فى بعض روايات نجيب محفوظ.

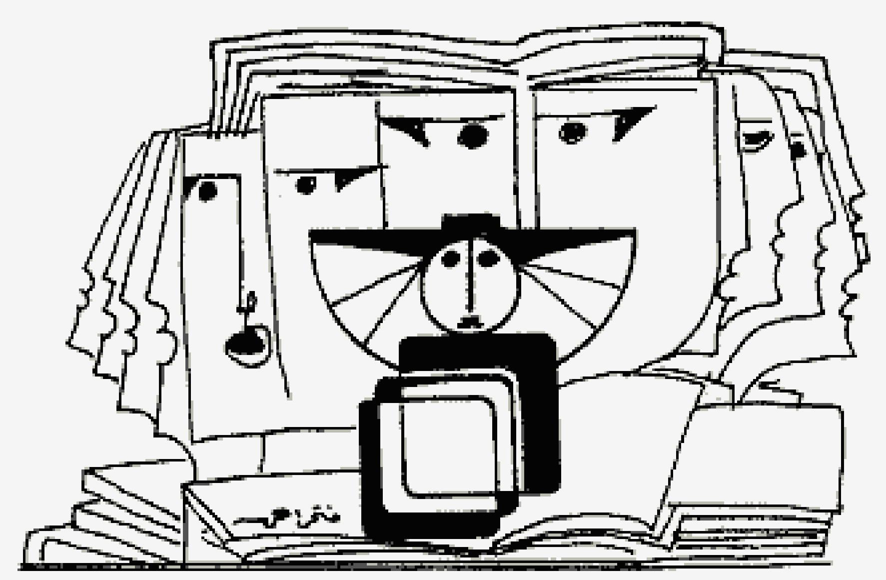
ومنهج يحيى حقى فى هذا التناول وثيق العلاقة بمنهجه فى فلسفة العمل الأدبى وطريقة تفسيره، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا تبدو النتائج التى يصل إليها هذا المنهج مقطوعة الصلة بتراث القضية فى جملتها، وبمحاولات الاصطفائيين على وجه الخصوص، مع فارق مهم جدا، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور فى إطار التوفيق بين الفصحى والعامية، أو المراوحة بينهما فى داخل العمل الواحد؛ أما محاولة يحيى حقى فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المراوحة فى داخل العمل الواحد، بل تقيم توزيعها على أساس تنوع الأعمال الأدبية فيما بينها، وتنوع أنماط البنية الروائية على سبيل التحديد، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط – منذ البدء – لغته الحوارية المنبثقة من تميزه النوعى؛ فقد تكون الفصحى فى هذه الرواية، وقد تكون العامية فى تلك، ولكنها فى الحالتين مرهونة بطبيعة العمل، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية، بغض النظر عن تباين المواقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية.

وطبيعة العمل الأدبى التى تمثل محك الاختيار اللغوى يتوزعها – فيما يرى الكاتب – نمطان محوريان؛ النمط الأول استاتيكى، والنمط الثانى ديناميكى. فالنمط الاستاتيكى يتميز بالانضباط العقلى الشديد، والتأمل الهادئ، واستشراف التجربة فى اتزان فكرى بالغ الدقة والموضوعية؛ وهو يفرض نفسه على معمارية العمل فى مظاهر أدائية متعددة، تتجلى فى التقسيم الهندسى للفصول، والحرص على رصد التفاصيل الثانوية، والازدواجية التى تتمثل فى تكرار التجربة، والاستوائية التى تتجسد فى وقوف مبدع العمل الروائى موقف الحياد إزاء المثل التى يعتنقها أبطاله. وإذا كان ثمة من أنموذج يستقطب مجمل هذه الخصائص ويدل عليها أوضح دلالة، فالثلاثية – فيما يرى يحيى حقى – «أنموذجه العبقرى الفذ.»[14] أما النمط الديناميكى فيتم إنجازه فى وهج الانفعال الفنى، قد يكون انفعالا بموقف، أو قضية، أو قيمة، ولكنه فى كل الحالات يعكس صراع الفنان مع موضوعه، وعذاب المبدع فى امتلاك أدوات إبداعه، وتوتر الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأزلية: الخير والشر، واليقين والشك، والفضيلة والرذيلة. وفى وقدة هذا التوتر يتخلق الكائن الأدبى وثيقة حية تشى بحجم المعاناة التى يصلى نارها المبدعون ومداها.

ومثل هذا النمط يفرض – بدوره – على معمارية البناء الروائى مداميك صياغية مختلفة؛ فهو لايتكئ كثيرا على «بانوراما» عريضة من الأحداث والأشخاص، بل يعتصر الحادثة الصغيرة حتى يستقطر كل مافيها من دلالات؛ وهو يعتمد على فائض الإيحاء فى واعية المتلقى أكثر مما يعتمد على فائض الألفاظ، والرتوش، والجزئيات النثرية الدقيقة؛ وهو – من ثم – لايتكئ على وضوح العرض قدر مايتكئ على خلط الزمن، ومزج مجالات الشعور فى وعاء رمزى واحد؛ وعاء رمزى تتجاوبه وتتساوق معه وثبات مباغتة من الحاضر إلى الماضى، ومن الحاضر إلى المستقبل، بل يسقط الحاضر أحيانا حتى يندغم الماضى والمستقبل فى آن نفسى متحرر من الخضوع لمنطق المصاحبة الزمنية، ويتوارى الترتيب السببى فى تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المفاجئ المحكوم؛ من السرد إلى الحوار، ومن الحوار إلى حديث الذات، ومن صيغة ضميرية إلى أختها، دون إخلال بوحدة البناء وانسجامه. وإذا كانت الثلاثية تمثل النمط الأول، ففى «اللص والكلاب» مصداق هذا النمط الأخير.

وتنميط الأعمال الأدبية على هذا النحو ييسر – فى نظر أصحابه – مشكلة الحوار الروائى إلى حد كبير، بل يكاد يحلها بضربة واحدة. «ففى النمط الاستاتيكى تحتفظ الألفاظ فى أغلب الأحوال بهيئتها وحدودها التى نجدها عليها فى القاموس. ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مصّوبة من عل، فقد قلّت احتمالات الصراع بين الألفاظ، وساغ استعمال الفصحى فى الحوار بدل العامية فى الثلاثية، مع أنها من المذهب الواقعى. أما فى النمط الديناميكى – بشهادة اللص والكلاب – فإنك تحس – بسبب انفعال المؤلف – أن الألفاظ قد انصهرت هى الأخرى فى بوتقة، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين هيئتها فى القاموس».فإذا لمح قارئ هذا الكلام نوعا من التناقض بين مقتضى هذا النمط الأخير من استخدام العامية، وواقع الأمر من استخدام الفصحى فى «اللص والكلاب»، كان الردّ حاضرا: «إذ انصهرتْ الألفاظ فى بوتقه واحدة تضاءلت الفروق بين العامية والفصحى. ليست العبرة هنا باللفظ بل بشحناته؛ ومن أجل هذا ساغ أيضا فى اللص والكلاب استعمال الفصحى بدل العامية فى الحوار.»[15] نقطة وصول واحدة – هى الفصحى – تنتهى إليها عبر طريقين مختلفين. وهى واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية، وسواء كان نموذجها من الثلاثية أو من «اللص والكلاب». وإذا لم تكن العبرة باللفظ بل بشحناته، فهل لنا أن نستعير من صاحب الرأى منطقه ونقول: العبرة ليست بالطريق بل بنقطة الوصول؛ فالطريق موضع اجتهاد، ومبدأ الاستاتيكية والديناميكية فى تصنيف العمل يقبل المناقشة، وتجليات هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولا لتلك المناقشة، أما الشيء الوحيد الماثل، الشيء الوحيد الذى لا مماراة فيه، فهو أننا من حوار نجيب محفوظ بصدد أعمال تنوعت أبنيتها الفنية، ولكنها اتفقت فى توظيف الفصحى لغة لهذه الأبنية على تنوعها، وعلينا – من ثم – أن نقنع باكتشاف طاقة هذه اللغة، فى إطار ما وظفت له من غاية، وفى حدود مااستخدمت فيه من عمل.

ثم إن الأساس الذى نهضت عليه تلك المقولة لايخلو عند التدقيق من لبس؛ لأن تحريك نوع العمل مع غلبة الانفعال وجودا وعدما يوهم بأننا نصنّف الفنان قبل أن نصنف عمله، أو يوحى – على الأقل – بأن المبدع يسقط انفعاله على عمله إسقاطا مباشرا دون تقنيع ودون تصفية. ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور نموذجه، وأنه لابد أن يكون قد عانى ما يصوره معاناة حية حتى ينفعل به انفعالا كاملا، مع أن واقع الأمر لايدعم هذه الفروض جميعا؛ ففن القول – والموضوعى منه على وجه الخصوص – فن غير مباشر بطبيعته، وهو يظلل من انفعالات صاحبه أكثر مما يبدى، وهو يقتضيه الحيدة – أو الإيهام بالحيدة – فيما



يعكف عليه من شخوص ومواقف ؛ فإذا كان ثمة انفعال فهو انفعال الشخصية لا الكاتب ، وإذا كان هناك من فكرة ، فهى فكرة من خلال موقف ؛ وإذا تجلى فى النهاية معنى عام ، فهو ما يوحى به نسيج العلاقات ، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث ، فى إيقاع عضوى مرهون ـ قدر الإمكان ـ بمبدأىْ التجرد والموضوعية .

(٤)

ونزعة التوفيق فى مجمل ماتقدم من الوضوح بحيث لاتحتاج إلى مزيد من التقرير ؛ فسواء قلنا بالتهجين ، أو المراوحة طبقا لمستويات النماذج البشرية ، أو التوزيع وفق أنماط العمل ، فالمحصلة واحدة : الكاتب إزاء خيارين ، وعليه أن يجاوز موقف المفاضلة بالاختيار منهما كليهما ولانقول بالاختيار بينهما.غير أن المسألة ـ منطقيا ـ لم تكن لتطرح بنفس الطريقة عند جميع من تصدوا لها ؛ فهى من منظور آخر ليست مسألة لغتين يوازن بينهما الكاتب بغية الاصطفاء منهما معا ، أو الركون إلى إحداهما ، بل هى عند التحقيق لغة واحدة ؛ فلكى تكون الشخصية واقعية بكل أبعادها ، ينبغى للكاتب أن يحرك لسانها بتلك اللغة التى تنطقها فى حياتها اليومية . فالواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هى واقعية الحال والمقال جميعا ؛ واللغة ليست أداة حوار أو قنطرة لقاء بين طرفين ، بل هى جزء من مكونات النموذج البشرى ، وعنصر من صميم عناصره . يقول يوسف إدريس متحدثا عن تجربته الأدبية : «اللغة ليست وسيلة ، اللغة فى العمل الفنى مثل اللون فى الرسم ، أو النغمة فى الموسيقى ، جزء من صميم العمل الفنى . والمضحك أننا فى الوقت الذى تقوم فيه لدينا حركة ضخمة لإحياء الفولكلور الغنائى والقصصى ، نقف من اللغة الشعبية ، التى هى سمة إنساننا ، هذا الموقف الرجعى ، وننظر لها باعتبارها عملا غير لائق .»[١٦] والجزء الأول من هذه المقولة لايثير ـ فيما نعتقد ـ جدلا ، فالأدب فن اللغة ومن حقه ألا ننظر إليها باعتبارها مجرد حلية أو إطار أو أداة توصيل . ولكن أية لغة تلك ؟ هنا يقيم الكاتب نوعا من الترادف بين لغة العمل الأدبى وما أسماه «باللغة الشعبية» ، تلك التى تستمد مسوغات انتقائها ـ فى نظره ـ من كونها لغة أصل النموذج ، أعنى من كونها «سمة إنساننا» ؛ فما دام النموذج لايكمل إلا بأن يكون طبق الأصل ، فكذلك سماته ، ومنها اللغة ، لاتكمل إلا بأن تكون طبق سمات الواقع . ومرة أخرى نصطدم بمقياس الأصل والنموذج ؛ واقع الواقع وواقع العمل الأدبى ، ولكن لنا إلى ذلك ـ فى ختام هذه الدراسة ـ عودة .

وتطالعنا نفس الفكرة تقريبا عند الدكتور رشاد رشدى ، وإن تكن فى صيغة مختلفة ، وبمزيد من التفصيل ، ولكنها ـ مع ذلك ـ تتكئ ـ كما اتكأت شهادة يوسف إدريس ـ على ملمح المطابقة بين الأصل والنموذج ؛ «فالكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة يهدم من أساسها الواقعية ، التى هى السبب فى كيانه ؛ لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصا»[١٧] . والجديد هنا هو الاحتجاج بمبدأ «المحاكاة» ، بوصفه ترجمة نقدية لملمح المطابقة ، ثم بوصفه ذريعة تملى ـ أو تبرر بالأحرى ـ تلك النبرة الحاسمة فى اختيارها ، القاطعة فى توجهّها إلى جمهرة المبدعين ممن يتخذون من الفصحى لغة لحوارهم : «آن لكتابنا ممن يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة ، وهى أنهم ليسوا أحرارا فى أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى»[١٨] . وأصحاب هذا الموقف ـ كما ترى ـ يعلقون المسألة فى مجملها على معيار الواقعية ، وعلى فهم خاص لمقتضيات هذه الواقعية إن شئت التحديد . وتدهش للمفارقة الملحوظة بين طبيعة المقدمات ونوعية النتائج فى هذا المقام ؛ فالدكتور رشاد رشدى ممن ألحّوا كثيرا على اعتبار الكيان الأدبى معادلا موضوعيا يستمد مقوماته من داخله ، وليس عن طريق مقارنته بأصول تسبقه أو تصادر عليه ، ومع ذلك تراه يرفع شعار المحاكاة صراحة ، ومعه زاوية أصولية مباشرة ، بوصفه مقياسا لاكتمال لغة الحوار ، ومن ثم اكتمال الشخصية القصصية ، ثم العمل برمته .

وتلمح المفارقة ذاتها حين تقرأ لصاحبى كتاب «فى الثقافة المصرية» : «جدير بكل روائى مسئول أن يفهم أن هناك فارقا هاما بين النموذج الذى يقدمه فى الرواية وبين الفرد الحقيقى فى الحياة»[١٩] ، فتشعر لوهلة أنك على وشك التفرقة بين لغة النموذج ولغة الفرد ؛ فالأولى فنية ، وإن لم تكن دارجة بالضرورة ، والأخرى دارجة ، وإن لم تكن فنية بالطبع . ويزداد توقعك لهذه التفرقة حين ترى احتكاما إلى «العلاقة الرمزية» بين العمل الروائى والواقع ، وإلى مبدأ «الاختيار» الذى يلغى ضرورة المطابقة بين فن الحوار وواقع الحوار . بيد أنك لا تلبث أن تباغت حين تلحظ عمق المفارقة بين الإقرار بمبدأ «الاختيار» بوصفه بدهية من بدهيات الواقعية الفنية ، ورفض تجليات هذا المبدأ ذاته فيما يتعلق بالحوار بصفة خاصة ، بدعوى أن الحوار الفصيح «يضع بين القارئ وبين الغوص إلى أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكى حاجزا واضحا» ، على حين أن للتعبير العامى «وقعه وحساسيته ودلالته فى نقل المشاعر كاملة» . وإذا كان الأول لغة من يرى «الغابة من الخارج» ، فإن الثانى لغة من يراها من داخلها ، ذلك الذى «يعانى التجربة الذاتية فى أعماقها»[٢٠] .

والحق أن صورة «الغابة من الداخل» لا تخلو من غموض ونسبية ، مثلها فى هذا مثل فكرة المطابقة فى المحاكاة ؛ فالأداء الفنى لا يفترض معايشة التجربة معايشة ذاتية فقط ، ولا يقتضى الدقة فى نقل الواقع فحسب ، بل يقرن الدقة بالقدرة على تصوير الطبيعة الإنسانية

تصويرا حيا . ولأن هذه الطاقة التصويرية لاتتجلى إلا من خلال المواقف ، أى من خلال ردود الفعل الإنسانية تجاه مايحيط بالشخصية الروائية من متغيرات ومايصادفها من مصائر ، فإن صدق العمل فى هذه الحالة لايرتبط بكمال التناسخ بين الفن والواقع بكل مكوّناته ، ومنها اللغة ، قدر مايرتبط بكمال التجربة الفنية ، ومدى توفيقها فى تمثل ــ ولا نقول مطابقة ــ الطبيعة الإنسانية بأبعادها النفسية والخلقية[21] ، ويعنى ذلك ــ فى التحليل الأخير ــ أن دقة الصورة وحيويتها وإنسانيتها سمات للنموذج الفنى ، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل Prototype ، وأنها سمات موقفية ، قبل أن تكون سمات لسانية .

(٥)

وتمام اللوحة يقتضينا أن نشير إلى اتجاه مقابل فى تناول القضية ، هو بالقطع أسبق من نظرائه تاريخا ، ثم هو ــ فى أضعف احتمالاته ــ لا يقل عنها جميعا قيمةً وأهمية ، سواء من حيث الاتكاء على المسوغات الفنية ، وإن يكن من منظور معاكس ، أو من حيث حجم الانتماء الذى استأثر به من جمهرة النقاد والمبدعين ، فمادام ثمة من يعتمدون مبدأ الاصطفاء أو التوسط . ومادام هناك من يعتدون بمحاكاة الواقع حتى حدودها اللغوية ، فإن القسمة المنطقية تفترض بداهة أن يكون ثمة ضلع آخر ، يكتمل به مثلث الرؤية ، عنينا بذلك تيار الفصحى فى صياغة الحوار الروائى .

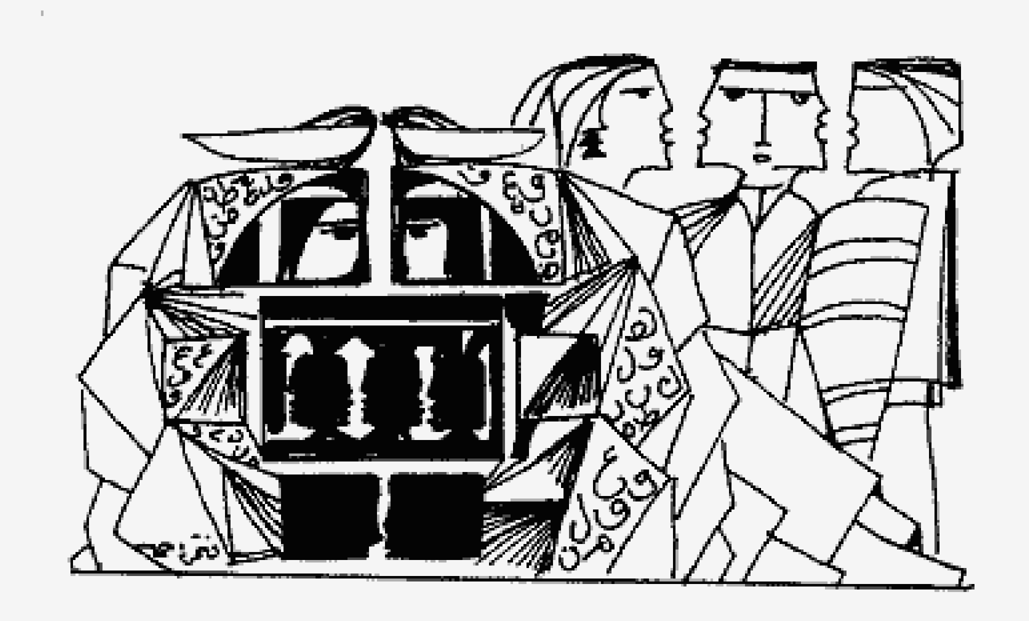
وأصحاب هذا الاتجاه لايعوّلون منذ البداية على فكرة المقارنة بين الفصحى والعامية ، فلكل من اللغتين ــ فى نظرهم ــ جمهوره ، ولكل منها وسائله . وإذا كان الأدب الفصيح مجال استخدام الأولى ، فإن الأدب الشعبى مجال استخدام الثانية ؛ ومن ثم تبدو المفاضلة بينهما دون أساس حقيق ، لاختلاف الوسائل والمجالات ، ناهيك عن نوعية المتلقى الذى تتوجه إليه كل منها .

وقد يمكن التسليم بأن العامية أكثر رواجا فى شئون الحياة اليومية ، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدرا من الثراء فى قرائن الاستعمال وظلال الدلالة ، غير أن هذا الرواج لايعدم نظيرا له فى لهجات كثير من الأمم والشعوب ، وبرغم ذلك «لم يدرْ بخلد واحد من نقادهم وكتّابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضا ، بدلا من الفصحى ، أو أن يجعل إحداهما فى صراع مع الأخرى لتستبدل بها ، بل تركوا الأدب الشعبى (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح ،دون صراع كل منها مع الآخر على البقاء .»[22] .

والتناقض الحقيق ــ فيما يرى هؤلاء ــ يتمثل فى اتخاذ مبدأ الواقعية ذريعة للحكم بعجز الفصحى ، من حيث هى فصحى ، ذلك أن الواقعية لن تعنى فى هذه الحالة سوى واقعية الأداء ، «مع أن الفرق شاسع ــ بتعبير الدكتور **محمد غنيمى هلال** ــ بين معنى الواقعية الفنى وواقعية اللغة ؛ فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع .... ولاضير أن يحاور صبى أو عامى باللغة العربية ، على ألا يكون فيها تكلّف أو فيهقة ، ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبى أو عامى آراء فلسفية ، أو أفكارا اجتماعية ، أو صورا عميقة لايبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف » .[23] ومغزى ذلك أنه لن يشفع للعمل حواره العامى إذا كان يعانى من قصور فى تمثل الموقف وإقناعنا به ، فإذا نجا من هذا القصور ، فقد لايخسر الكثير حين يتعذر نقل بعض الرتوش الموضعية فى العامية إلى مايناظرها من لغة الحوار الفصيح . لقد كان فى هذه الحجج وأمثالها مايغنى من يدعمون هذا الاتجاه عن المزيد ؛ فقد حددوا ساحة كل من اللغتين ، وعلقوا مفهوم الصدق بلسان الحال وليس بلسان المقال ، وأقنعونا ــ أو كادوا ــ بواقعية البنية الفنية . غير أن الوضع لم يكن بهذا القدر من البساطة ، فقد سال فى تحبير القضية مداد كثير ، وغلا دعاة العامية فى الاحتكام ــ أحيانا ــ إلى مقدمات غير فنية بطبيعتها ، كالعصرية ، وذوق الجمهور ، ورواج الاستعمال ، فلم يكن أمام الآخرين إلا الاحتكام إلى تراث الفصحى ، وتاريخها ، وتجاربها فى استيعاب أنماط شتىَ من الثقافات الوافدة ، وكيف أكسبتْها هذه التجارب ثراء فى المعجم ، وتنوعا فى الدلالة ، وقدرة على احتواء المعانى الدقيقة التى لا قبل للعامية باحتوائها وكأننا من هذه النقطة الأخيرة إزاء بُعدين : تاريخى ، يتمثل فى دعم الفصحى عن طريق إبراز صلتها بالتراث ، ومعيارى ، يصل إلى نفس الغاية عن طريق تقرير أفضليتها بغنى المعجم والدلالة والأسلوب . وكلا البعدين يمكن أن يلمح فى شهادة محمود تيمور ، إثر تحوله المدوّى من العامية إلى الفصحى فى لغة الحوار ، حيث يقول : «أرى ــ فيما أرى ــ أن التعبير بالفصحى فى طليعة مايجب أن يلتزمه الأديب ، فالفصحى لغة البيان ، ولسان الثقافة ، وقد انقضت منذ نشوئها حقب طوال ، فتعاقب عليها كثير من الأطوار ، ومرت بها ألوان من التجارب ، حتى انتهت إلينا راسخة الأصول رفيعة البناء ، تمتاز بالغنى فى الألفاظ والتراكيب ، والدقة فى قواعد النحو والبلاغة ..»[24] .

ولأن نظرة الكاتب إلى لغة الحوار وجه من وجوه رؤيته الكلية لماهية العمل الأدبى وفلسفته الجمالية ، فإن مقولة تيمور هذه لايمكن أن تفهم على وجهها إلا فى ضوء إدراكه لطبيعة الصدق الفنى ؛ فهذا الصدق ــ بالنسبة إليه ــ لايقتضى بالضرورة ترجمة الواقع ، بل هو ــ بالأحرى ــ تصعيد له ، وهو بالمثل لايفترض معايشة «الغاية من الداخل» ، وإلا كان شأن الكاتب فى هذه الحالة شأن من «يأكل حملا كاملا ليستطيع أن يصف لك مذاق لحم الضأن» ، كما يقول «**سومرست موم**» متندرا ، على حين أن شريحة صغيرة ربما كانت فيها القناعة لمن يريد أن يتذوق ، وما هذه الشريحة إلا حاسة الملاحظة التى يتسلح بها المبدع إزاء الظواهر ، وطاقة الحدس لديه فى قياس مالم يلاحظه على مالاحظه ، وقدرته على أن يملأ ــ بالتخيّل ــ ماعسى أن يكون قد بقى من فجوات المواقف وثغرات الرؤية ؛ «وحسْبُه فى سبيل ذلك أن يعرف من شئون الناس ومن أوضاع بيئاتهم ما ييسر له أن يتمثل وأن يندمج . ومتى أحسن التمثل وأجاد الاندماج كان بين هؤلاء الناس ــ على اختلافهم وتباينهم ــ فردا منهم ، يحيا معهم ، ويقف مواقفهم ، فلا يعيا بتصوير ولا تعبير .»[25] .

وإذا كان تيمور قد بث وجهة نظره هذه فى تضاعيف بعض



دراساته النظرية المستقلة ، فإن نجيب محفوظ قد عبر عن نظرة مشابهة ، وإن تكن من خلال جملة الاعترافات التى أفضى بها إلى عدد من الصحف والدوريات الأدبية . وهو منذ البداية لايفتقر إلى الصراحة فى اعتبار العامية ظاهرة سلبية ينبغى التحكم فيها ومحاصرة آثارها ، إذا لم يمكن التخلص منها كلية : «أمّا أنى أعتبر العامية مرضا ، فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه عدم الدراسة . والذى وسّع الهوّة بين الفصحى والعامية عندنا هو عدم انتشار التعليم فى البلاد العربية ؛ ويوم ينتشر سيزول هذا الفارق أو سيقلّ إلى درجة كبيرة »[٢٦] . ومع أن الأديب ـ بحكم رسالته ـ يتحمل عبء الإسهام فى تضييق هذه الهوة ، فإن نجيب محفوظ لايريد لرأيه أن يتحول إلى فرض ، ولا لاجتهاده الشخصى أن يصبح دعوة ، ولا لالتزامه الخاص أن يؤول إلى إلزام ؛ «فلكل أديب الحرية الكاملة فى اللغة التى يكتب بها . »[٢٧]

وهذا الالتزام ـ فيما يرى نجيب محفوظ ـ لا يعنى التقيد المطلق بالمثال اللغوى فى صورته التاريخية ؛ فهو التزام بفصيحة العصر ، إن شئت الدقة . صحيح أن الكاتب ليس من أنصار التوفيق أو الحلول الوسط التى تأخذ من كل جانب بطرف : «لستُ من أنصار الخلط إلا عند الضرورة القصوى التى لا مهرب منها ، ولكنه ـ وبنفس القدر ـ يرى أن المعجم الأدبى ينبغى أن ينأى عن الثبات ، وأن يتجنب الجمود ، وأن وسيلة التعبير ينبغى أن تتشكّل على أقلام المبدعين قبل من سواهم ، وأن «لغة الكتابة يجب أن تتطور وتخلق كل يوم وبلا توقف»[٢٩] . ولهذا التطور ـ بدوره ـ مواصفات وطرق : فمن مواصفاته تجنب الغريب والمهجور من المتن اللغوى ؛ ومن طرقه استعمال الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامية ، وأن ننقل من العامية إلى الفصيحة ـ على سبيل التجوّز ـ تلك الكلمات التى لامقابل لها فى الفصحى ، وأن نفتح الأبواب حتى لألفاظ جديدة أو أفرنجية .[٣٠] .

ولقد يُظن أن فى مثل هذه الطرق ضربا من العدوان على نقاء الفصحى وسلامتها ، والأمر ـ فى الواقع ـ ليس كذلك ؛ لأن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بنوعية المفردات . على أن هذه المفردات حينما تقع فى نسق فصيح فإنها سرعان ما تستمد من السياق قيمة جمالية ترتهن بنوع العمل الأدبى ووظيفتها فيه . وربما كان غياب هذا الاعتبار هو السر فى ذلك اللبس الذى وقع فيه بعض نقاد **نجيب محفوظ** ، حين ظنوا استعماله لعدد من المفردات العامية إيماء إلى تحول ملموس فى موقفه إزاء قضية الازدواج فى لغة الحوار الروائى .[٣١] والحق أن مثل هذا التحول لاوجود له بشهادة الكاتب نفسه ؛ فقد اعترف بتطعيم المعجم الفصيح لاباطّراد التراكيب العامية ، فهو قد اعترف به بحسبانه وسيلة إلى تطوير الفصحى لاموقف عداء ضدّها . ومثل هذا لانلحظ فيه تحولا إلاّ بمقدار مانلحظه فى تحويل متن العربية القديمة على بعض المفردات الوافدة ، أو ما نلحظه فى امتصاص اللغات العصرية الحيّة لما هو غريب عنها من ألفاظ الحضارة .

ويمكن أن نمضى فى حشد مثل هذه الاعترافات الإبداعية التى عبر فيها أصحابها عن موقف أو رأى تجاه لغة الحوار الروائى ، ولولا أن ذلك سوف يكون تراكما لايفضى إلى كبير جدوى ، فضلا عن أن المقدمات التى تساق عادة فى هذا المقام لاتكاد تخرج ـ فى جوهرها ـ عما سبقت الإشارة إليه . بيْد أن للكاتب الراحل **عبد الحميد السحار** إضافة فى هذا الشأن لابأس من الإلماح إليها ؛ فهو ، فيما كتبه عن القصة من خلال تجاربه الذاتية ، يتكئ ـ مثل تيمور ـ على المفارقة بين الصدق الواقعى والصدق الفنى ؛ فمادة الفن إذا اقتصرت على نسخ مادة الواقع كانت مادة بلا روح ،وجناحا كل عمل أدبى جيد ، هما الاختيار والتهذيب ، الاختيار يعنى انتقاء زاوية الرؤية ، والتهذيب ينفى عنها تلقائية الواقع واختلاطه . فإذا راعى الفنان فى رسم الشخصية واقعها القولى دون أن يخضعه لهذين العاملين ، كان حواره «لهوا ولغوا» ؛ ولو سلمنا جدلا «بأن واقعية الأسلوب تحتم استعمال العامية فى الحوار ، فإن التضحية بهذه الواقعية ضررها أقل بكثير من التضحية بالحوار كله الذى قد لايفهم إذا ما كتب بعامية محلية لاتفهم خارج حدودها . »[٣٢] .

وإضافة عنصرى «الفهم» و«الانتشار خارج الحدود» لاتخلو من مغزى ، وبخاصة إذا رعينا أن أعمالنا الأدبية لا تستهدف بيئة بذاتها وحسب ، بل تتوجه إلى كل قارئ يتخذ من العربية لسانا . غير أن هذا الاعتبار ـ وأمثاله ـ ينتقل بالمسألة إلى وضع آخر ، يجاوز النطاق الفنى المحض ـ الذى آثرنا تعليق هذه الدراسة به ـ إلى الأبعاد التاريخية والقومية لقضية الازدواج اللغوى بعامة ، وما عسى أن يترتب على هذه الأبعاد من مباحث الوحدة اللغوية وتعدد اللهجات ، واللغة المشتركة ، وما إليها ، بيْد أنّ لهذا جميعه ـ من الناحية المنهجية ـ مجالا آخر .

(٦)

وربما توقعنا فى النهاية أن تصطفى هذه الدراسة لنفسها اتجاها من جملة الاتجاهات المطروحة ؛ وربما أحسنّا الظن فرجونا أن يحمل هذا الاختيار من عناصر الجدّة ما يضيف إلى رصيد تلك القضية . وأخشى من جانبى ألاّ يكون هذا ولا ذاك ؛ فالنهاية مفتوحة كما يقولون بلغة المسرح ، ولم تكن الغاية التماس خيار معيّن ، بقدر ماكانت رصد اللوحة بكامل زواياها ، وربط المواقف النقدية بأصولها ، وردّ الشهادات الإبداعية إلى مصادرها ، بغية إيضاح ما فى هذه وتلك من مواطن المفارقة والانسجام ، وهو إيضاح لاغنى عنه لقياس مافيها جميعا من قصد أو إسراف ، كما أنه لا يخلو ـ فى الوقت ذاته ـ من اختيار ، صراحة أو إيماء . ويحسب الدارس فى هذه الحالة أن يقرن الحجة إلى

أختها ، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد ، لكى يقتنع ــ فى خاتمة المطاف ــ بأن ركام المشكلة برمته يكاد يتركز فى نسبية الزوايا التى يُنظر منها إلى مفهوم الواقعية ، وما إذا كان هذا المفهوم يعنى نقل الواقع الأول أو تصوير انعكاساته أو إعادة تشكيله . ولكل من هذه المعانى روافده ودعاته وفترات ازدهاره التاريخى فى نظرية الأدب ، غير أن آخرها ، وهو مايسمى بمبدأ الواقع الثالث ، هو أحدث هذه المعانى وأكثرها رواجا فى الدراسات الواقعية المعاصرة . ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحىّ من ناحية ، وما يجاوز مجرد تصوير هذا الواقع طبقا للمفهوم التقليدى لنظرية المحاكاة ، من ناحية أخرى .

ويفترض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبى صورة للحقيقة الأولى ، بل صياغة إبداعية لها ، كما يلغى فكرة نسخ الأصل ، ليقيم مقامها فكرة إعادة تشكيل الواقع بوساطة الفن ؛ وهى الفكرة التى انطلق منها الكاتب الألمانى **بروتولت بريشت** فى دعوته إلى المسرح الملحمى ونقده للنظرية الأرسطية ؛ وهى ــ أيضا ــ الفكرة ذاتها ، التى اعتمد عليها الواقعيون الجدد فى محاولتهم ترويض الواقعية النقدية ، وهزّ أُطُرها التقليدية بالقدر الذى يسمح لها باحتواء ماتراه إيجابيا من منجزا تيارات مابعد الواقعية ، كالرمزية والتعبيرية ، بما فى ذلك الإفادة بعض الخامات الفنية التى كانت تبدو فيما مضى غير ملائمة للمزا الواقعى ، كالفروض الخيالية ، والأساطير ، والموروث الشعبى ، و مايسمى بتيار الوعى ؛ إذ نرى **جيمس هارت J. Hart** لا يتحر من اعتباره ضمن وسائل التشكيل الواقعى ،(٣٣) مع بُعد ما بينهما على الأقل من الناحية النظرية .

وآية هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكومة بتلك الحدود الثابتة الت تقيّد حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية تقييدا ضيقا ، وأ ضفافها غدت من المرونة والرحابة بحيث يمكن أن تستوعب من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه فيما سبق ، فكيف نحظر اليو باسمها ما أضحت تبيحه لنفسها ؟ وكيف نتخذ منها ذريعة للمطابقة الكاملة بين واقع اللغة وفن الحوار الروائى ؟ وألا تستحق المسألة فى هذا الضوء مزيدا من مراجعة المواقف ؟ وربما كان فى طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكفى عبء الإجابة ، وما يغنى بذاته عن كل تفصيل .

• **هوامش**

(١) لمزيد من التفصيل عن القيم الدرامية الرمزية فى الحوار المسرحى ، يراجع :

Bamber Gascoigne, Twentieth Century Drama, London, 1974, P. 75-77

(٢) لعل مما لايحتاج إلى بيان ، أن طبيعة الحوار ووظيفته فى القصة القصيرة لايكادان يختلفان كثيرا عنهما فى الرواية ، فضلا عن أن من تناول هذه الظاهرة من النقاد والمبدعين لم يركزوا على الفوارق الدقيقة بين هذين الفنّين القصصيين ، بقدر ما كانوا يلمحون الخيار المطروح بين الفصحى والعامية فى الحوار القصصى جملة . ومن ثم فإن ما يقال عن هذا الخيار بالنسبة للحوار الروائى لايقع بعيدا عما يمكن أن يقال بالنسبة للحوار فى القصة القصيرة .

(٣) عيسى عبيد : مقدمة «إحسان هانم» (القاهرة سنه ١٩٢١ م) ، نقلا عن : عباس خضر ـ القصة القصيرة فى مصر ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ سنة ١٩٦٦ م ـ ص ١٣٨ ـ ١٣٩

(٤) جورج ديهاميل : دفاع عن الأدب ـ ط ٢ ـ القاهرة سنة ١٩٤٣ ـ ص ٢٢١

(٥) المرجع الأسبق ـ ص ١٣٩ . وانظر النص نفسه وتعليق الدكتور محمد حسن عبد الله عليه فى كتابه : الواقعية فى الرواية العربية ـ دار المعارف سنة ١٩٧١ ـ ص ٢٣٢ ـ ٢٣٣ .

(٦) انظر البيان الملحق بمسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة سنة ١٩٥٦ م

(٧) زكريا الحجاوى : اللغة الديمقراطية . انظر : أحمد أبو سعد ـ فن القصة ـ ج ١ ـ ط ١ ـ بيروت ١٩٥٩ م ـ ص ٢٣

(٨) السابق ـ نفس الصفحة

(٩) حسين القبانى كتابة القصة ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٥ ـ ص ١١٢

(١٠) السابق ـ نفس الصفحة .

(١١) د . على الراعى ـ مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس ـ صحيفة المساء ـ ٤ مارس ١٩٥٩ ـ ص ٨

(١٢) د . محمد مندور ـ الأدب وفنونه ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٦١ ـ ص ١٢٢

(١٣) د . شكرى عياد ـ تجارب فى الأدب والنقد ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٧ ـ ص ٢٩٨

(١٤) راجع بهذا الخصوص : يحى حق ـ الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ ـ المساء الأدبى ـ ٢٠ فبراير ١٩٦٣ ـ ص ٤ .

(١٥) السابق

(١٦) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية ـ المجلة ـ يناير ١٩٧١ ـ ص ١٠٢

(١٧) د . رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ـ ط ١ ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة ١٩٥٩ ـ ص ١١٨

(١٨) السابق ـ ص ١٦٧

(١٩) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ـ فى الثقافة المصرية ـ دار الفكر الجديد ـ بيروت ١٩٥٥ ـ ص ١٨٩

(٢٠) السابق ـ ص ١٧٢ ـ ١٧٣

(٢١) انظر شرح جون دريدن لمفهوم الصدق فى تصوير الطبيعة الإنسانية ، وتعليق ديفد ديتشز عليه فى :

Critical Approaches to Literature, London, 1969, P. 74.

(٢٢) د . محمد غنيمى هلال ـ النقد الأدبى الحديث ـ ط ٣ ـ القاهرة ١٩٦٤ ـ ص ٦٨٢

(٢٣) السابق ـ ص ٦٨٢ ، ٦٨٤ .

(٢٤) محمود تيمور ـ دراسات فى القصة والمسرح ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة (د . ت) ـ ص ٢٦٩

(٢٥) السابق ـ ص ٢٢٤

(٢٦) من حديث لنجيب محفوظ مع فؤاد دوارة بعنوان «رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة» ـ مجلة الكاتب ـ يناير ١٩٦٣ ـ ص ١٩

(٢٧) السابق ـ نفس الصفحة

(٢٨) ساعتان مع الرجل الذى خرج عملاقا من جيل طه والعقاد والحكيم وتيمور ـ حديث أدلى به الكاتب إلى كمال الجويلى ومحمد جبريل ـ المساء ـ ٢١ / ١٠ / ١٩٦٢ ـ ص ٨ .

(٢٩) السابق

(٣٠) نفسه

(٣١) كنموذج لهذا يرى فؤاد دوارة فى دراسته عن «اللص والكلاب» : «أن نجيب محفوظ ، عدوّ العامية اللدود ، قد استخدم كلمات عامية عديدة فى هذه الرواية ، منها : المقشّفة ، مسبسب ، جردل ، تفرمل ، الفراندا ، جرس التليفون ، ياكسوف ، أحطك فى عينى وأكحل عليك ... إلخ ، والبقية تأتى فى رواياته القادمة» . انظر اللص والكلاب عمل ثورى ـ مجلة الكاتب ـ يناير سنة ١٩٦٣ ـ ص ٩٤ .

(٣٢) عبد الحميد جودة السحار ـ القصة من خلال تجاربى الذاتية ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ ـ ص ١٩ ـ ٢١ .

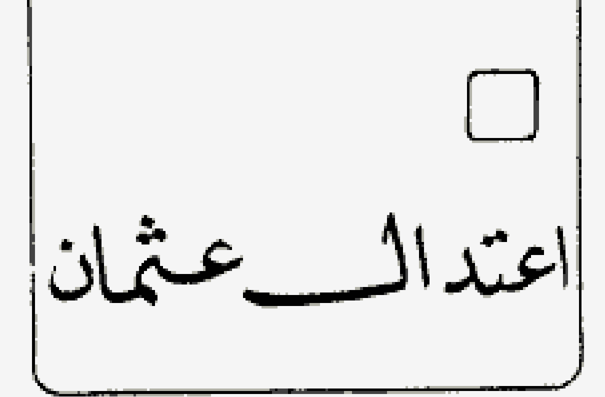
(٣٣) انظر :

James Hart, Oxford Companion to American Literature, N. Y. Oxford Univ. Press, P. 733.

ولمزيد من التفصيل عن المسرح الملحمى وعلاقة الواقعية الجديدة بتيارات ما بعد الواقعية يراجع لكاتب هذه السطور : فى المسرح المصرى المعاصر ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة سنة ١٩٧٨ ـ ص ١١١ ، ١٧٩ .

البطل المعضل

الاغتراب
الانتماء



تمثل شخصية البطل فى الرواية المعاصرة مبحثا مهما تتعدد زوايا تناوله النقدى تعددا مماثلا لوجهات النظر فى تحققه الإبداعى . وإذا كان التعدد فى زوايا التناول ووجهات النظر مثريا للواقع الفكرى والفنى فإنه يقتضى ، فى نفس الوقت ، ضرورة التحديد والتخصيص فى الدراسة النقدية .

والبطل الروائى صورة خيالية تخلقها بنية الكاتب الفكرية متضافرة مع موهبته ، وتستمد وجودها من مكان معين وزمان معين . وتعكس علاقات البطل المتشابكة فى العمل الروائى ظروفا اجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها ، تؤثر تأثيرا حيويا فى تحديد هوية البطل ومصيره .

ومن الطبيعى أن يحدث فى فترات التحول من نظم سياسية واقتصادية واجتماعية سائدة إلى نظم غيرها تخلخل واهتزاز فى النظام القيمى القديم . وبين التلاشى والانبثاق ، تجتاح المجتمع أزمات عدة ، ويقاسى الفرد أزمات مماثلة تتعلق بجوهر وجوده والملاءمة بين هذا الجوهر والمتغيرات الخارجية .

لقد فقد الإنسان موقعه المتميز فى النظام الاقتصادى الليبرالى القائم على النزعة الفردية والمنافسة الحرة ، حيث يشارك الإنسان مشاركة فعالة فى صنع الحياة وتشكيل المستقبل ، وأصبح يحتل موقعا هامشيا ، ويلعب دورا ثانويا ، نتيجة تغير البنية الاقتصادية وتحولها إلى نظام التكتلات والاحتكارات الكبرى . وهو تحول بدأ فى نهاية القرن التاسع عشر ، وبلغ منحناه التاريخى الحاسم بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٠ . وقد صاحب التغير فى علاقات الإنتاج تحول آخر ، فقد تحولت قيمة وسيطة ، مثل النقود ، إلى قيمة مطلقة ذات طبيعة كمية . وبانحسار القيم الكيفية ، وإحلال القيم الكمية التبادلية مكانها ، انكمشت العلاقات الإنسانية الداخلية بقدر انكماش علاقة الإنسان بالأشياء ، وحلت مكانها علاقة وسيطة متدنية ، علاقة بقيم تبادلية كمية خالصة ، يتحكم فيها اقتصاد السوق وليس المنفعة الفردية الحقيقية .(١)

ومن الطبيعى أن يفرز المجتمع الكمى مجموعة من الأفراد يتميزون أساسا بإشكالية موقفهم ، بمعنى سيادة القيم الكيفية على سلوكهم وتفكيرهم ، على الرغم من عجزهم عن انتزاع أنفسهم نهائيا من مجال سيطرة القيم الوسيطة المتدنية وتخللها مسام البنية الاجتماعية كافة . ويبرز من هؤلاء المبدعون بصفة عامة ، الكتاب منهم والفنانون ، إلى جانب الفلاسفة والمشرعين الدينيين والثوار ..الخ .

ولقد حدث تحول مواز فى الشكل الروائى بلغ ذروته فى تحلل شخصية البطل تدريجيا ، وبدأت بوادر تلاشيها النهائى فى أعمال كافكا ، ثم فى الأعمال التى تنتسب إلى مرحلة **الرواية الجديدة** « Nouveau Roman » ، فى كتابات **ناتالى ساروت وألان روب جرييه** ، حيث تختفى الشخصية اختفاء تاماً ، فى حين يتنامى الاستقلال الذاتى للأشياء بعيدا عن إرادة الإنسان ، فتتقلص أهمية الفرد وأهمية

حياته الخاصة داخل البنيات الاقتصادية السائدة ، ومن ثم تنكمش فعاليته فى الحياة الاجتماعية بشكل عام .

وما بين المرحلة الواقعية المتمثلة فى أعمال زولا وبلزاك وفلوبير[٢] وتأكيدها قيمة الفرد ، وتحلل هذه القيمة فى الرواية الجديدة . ظهر شكل روائى يهتم بالتكوين النفسى للبطل وسبرته الذاتية ويتميز هذا الشكل الروائى بوجود شخصية محورية هى شخصية البطل المعضل « problematic hero » .[٣] **وتصور الرواية قصة بحث البطل عن قيم إيجابية تتيح له أن يعالج الصدع الذى حدث بين الذات والعالم نتيجة رفضه للقيم السائدة . ولكن ذلك البحث ليس فى الحقيقة سوى بحث متدن فى عالم تسوده قيم متدنية . وإن كان عالما متقدما بالمقياس المادى . ويعد « دون كيخوت » فى رواية « سيرفانتس » أبرز مثال للبطل المعضل فى تاريخ رواية القرن التاسع عشر .**

لقد ظهر **دون كيخوت** خلال فترة تحول تاريخى . واجهنا فيه البطل بإيمان داخلى لايتزعزع بقيم متهاوية ، تتمثل فى جانبها العاطفى فى تقاليد **التروبادور**[٤] وفى قيم الفروسية التى عرفتها العصور الوسطى بشكل عام . لقد خاض كيخوت أول معركة عظيمة للإيمان الداخلى بالمثل العليا ضد سوقية الحياة الخارجية ، وجعل من حياته قصيدة شعر وسط نثرية الحياة من حوله ، ونجح إيمانه ــ على الرغم من هزيمته النهائية ــ والسخرية المضمرة فى العمل الروائى فى مجمله ــ فى أن يحتفظ بنقائه كاملا ، بل إنه استطاع أن يحول جانبا من وهج إشعاعات ذلك الإيمان إلى غريمه المنتصر . وقد جرى الاصطلاح على تسمية هذا الشكل الروائى **بالمثالية التجريدية** Abstract Idealism[٥]

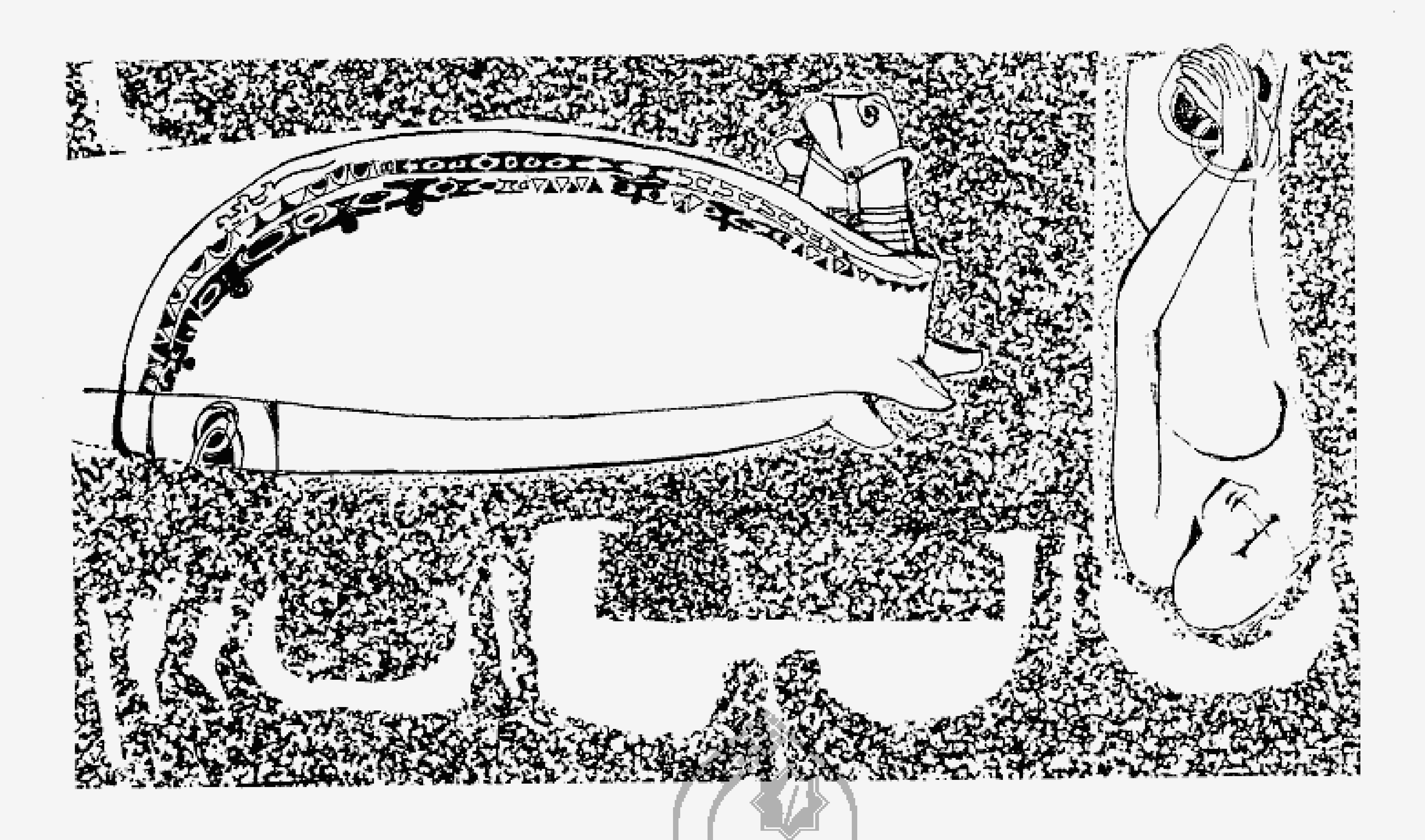
إن مغامرة كيخوت الواحدة المتكررة بأشكال مختلفة . التى تأخذ طابعا ملحميا ، وتكتمل باكتمال دورة حياة البطل ، يحكمها فى الأساس حالة مزاجية رومانسية ، ورغبة عارمة فى حياة مثالية فى مواجهة الحياة الحقيقية ، وإدراك يائس فى نفس الوقت باستحالة تحقق الذات فى هذا العالم . ومن هنا تتضخم الذات وتصبح معادلة للعالم الحقيق . وتنتفى كل علاقة إيجابية لها بالعالم الخارجى ؛ وتلجأ إلى الاكتفاء الذاتى الذى هو وسيلة يائسة للدفاع عن النفس . وترتكز رواية المثالية التجريدية على الحالة المزاجية ، وعلى انعكاس الأشياء على مرآة الذات بوصفها عناصر بنائية أساسية ، من شأنها أن تخلق مشكلة جمالية تنطوى على مشكلة أخلاقية . إن نظام الأفكار فى العمل الأدبى يتجلى فى العناصر البنائية المكونة للشكل الفنى ويكشف عن نفسه عن طريقها ، أو بمعنى آخر ، عن طريق العلاقة الإيجابية بين هذه العناصر والعالم الخارجى . ولكن علاقة العناصر البنائية فى رواية المثالية التجريدية بالحياة المعيشة فى خلال حقبة معينة ، تنطوى ــ بحكم طبيعتها ــ على إشكالية ؛ إذ يصبح المزاج والحدس والنفاذ وانعكاس الأشياء على مرآة الذات غايات فى ذاتها ، ومن ثم تظهر طبيعة هذه العناصر الهادمة لوحدة الشكل . كذلك تثير هذه المشكلة الجمالية مشكلة أخلاقية يطرحها الفكر الفلسفى اليوتوبى ، هى علاقة الحقيقة الداخلية بالحقيقة الواقعية والمفاضلة بينهما .

كذلك ظهرت شخصية البطل المعضل فى مرحلة لاحقة ، تاريخيا وفلسفيا ، وتميزت بما يعرف **برومانسية الاستبصار** Romanticism of Disillusionment[٦] . إن البطل الذى يمثل الحقيقة اليوتوبية تسحقه سحقا تاما حقيقة أخرى عاتية هى الواقع ، فهو لا يستطيع أن يتسامى روحيا فيتحول إلى الداخل ويرى ذاته تبعا للحقيقة المثلى والشىء الوحيد الجدير بالإدراك . ومن ثم يكون من العسير عليه التحقق فى الواقع الفعلى . لكنه لا يستطيع كذلك أن يتخلى عن محاولة التحقق . حتى لو أنه رغب فى ذلك . لأن الحياة سوف تنكر عليه انسحابه . وسوف ترغمه على مواصلة النضال ومعاناة الإخفاق المحتوم . وهنا تصبح ذاتيته الشرط الأساسى لهزيمته . ويتميز هذا الموقف من جانب البطل بعدم الاندفاع الأهوج فى كل الاتجاهات . كما فعل دون كيخوت ؛ وإنما يحتل الثراء الداخلى للتجربة الروحية الخالصة الأهمية الأولى فى هذا الشكل الروائى الذى يتمثل فى رواية **فلوبير** : « **التربية العاطفية** » L'Education Sentimentale فى شخصية **أبلوموف** .

إن هذا البطل ينتهى إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود . وهو يكشف عن يقينه هذا فى صورة بالغة القسوة . كما يكشف ، دون هوادة ، عن فداحة وحدته الروحية . وانقطاع الوشائج بينه وبين الأسباب والروابط كافة . ولا يبقى أمامه سوى الإنكار التام لكلا الخارج والداخل ؛ إذ إن أدنى اعتراف يؤدى حتما إلى خلل فى التوازن الحرج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معا . إن تقبل أى عنصر خارج عن الذات يقود إلى تبرير الموقف الانتهازى فى التعامل مع هذا العالم المرفوض لدى البطل ، والمناقض للقيم الحقيقية فى نظره ؛ أما تأكيد الجانب الذاتى فإنه بدوره لايعنى سوى رثاء ذاتى ممجوج . ويصبح الإنكار ملاذا وحيدا للتعايش مع هذا التنافر البين .

وتتجلى المحصلة الفنية لمثل هذا الموقف فى تحلل القيم الإنسانية كافة والكشف عن بطلانها النهائى . وسيطرة حالة مزاجية تشاؤمية عقيم . تؤدى إلى تحلل الشكل فى الرواية . ذلك أن العنصر الإيجابى فى المادة الأدبية هو الذى يضفى عليها وحدة شكلها الفنى . وعندما يواجه الكاتب بحقيقة التعارض بين متطلبات الشكل الروائى وطبيعة تكوين البطل بوصفه النموذج الإنسانى المحورى فى الرواية ، فإنه يضطر إلى البحث عن قيم إيجابية ؛ ولكن بحثه يتمخض عن مواقف بطولية يائسة ، كأن يجاهر البطل بالإلحاد مثلا ، أو يتقبل فى شجاعة وحدته ومصيره .

إن قسوة الاستبصار فى هذا النمط الروائى تخفف من سيادة النزعة الغنائية فى الرواية . ولكن الاستبصار لايمنح الشخصيات والأحداث كيانا مجسدا يماثل كثافة الوجود البشرى فى الواقع . وتبقى الرواية سلسلة من الصور ومزيجا مكونا من عناصر شتى وأحاسيس متباينة ، تجمع بين الحزن والمرارة والاحتقار . ولكنها لا ترقى إلى كلية الحياة واكتمالها . وبالإضافة إلى ذلك يكمن فى الرواية تناقض آخر بين الفكرة والحقيقة . ويتمثل فى عنصر الزمن . ففى مواجهة الزمن يتكشف عقم الذاتية وتدنيها . لا فى نضالها اليائس بحثا عن القيم فى البنى الاجتماعية القائمة . وفى العلاقات البشرية فحسب ، بل فى عجزها عن مقاومة تقدم الزمن الدائب ، وإدراكها حتمية الانحدار البطئ من فوق قمم سبق أن



ارتقتها ، ذلك الانحدار الذى يتم بفعل حركة الزمن الخفية ، التى تسلب الذات ، على مهل ، كل ما امتلكت ، فى حين تدفع إليها ، على نحو مبهم ، بعناصر غريبة عنها .

وأما الشكل الروائى الثالث الذى يظهر فيه نموذج البطل المعضل ويحتل فيه ـ من الناحية الجمالية والتاريخية والفلسفية ـ موقعا وسطا بين النمطين السابقين ، فيسمى برواية **التكوين النفسى والفكرى** Bildungsroman[٧] : ومن أهم أمثلته رواية **جوته** «**سنوات مران ڤيلهيلم ميستر** Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship

إن تكوين شخصية البطل ، وبناء الحبكة فى هذا الشكل الروائى ، يتيحان تحقيق مصالحة بين الذات الداخلية ، التى لم تتخل عن تطلعاتها المثالية ، والواقع الاجتماعى . على الرغم مما يكتنف هذه المصالحة من صراعات ومغامرات خطرة . وتتميز مثالية البطل المعضل بواقعيتها وبقدرتها على الإسهام فى توسيع الآفاق الروحية للنفس التى تسعى إلى التحقق من خلال التعامل الفعال مع حقائق الحياة . وليس من خلال الاقتصار على التأمل . إن التكوين النفسى للبطل يحتل ، فى حقيقة الأمر ، موقعا وسطا بين المثالية والرومانسية ؛ إنه يعثر على صيغة مركبة منهما معا ، ومجاوزة لحدودهما فى نفس الوقت ، فيجمع بين الحركة ، وهى السمة المميزة للمثالية التجريدية ، والتأمل ، وهو جوهر الموقف الرومانسى ؛ بين الرغبة فى تشكيل الحياة والتفتح الكامل لاستقبالها . إن الموقف الذى يميز هذا الطراز الروائى موقف إنسانى ؛ ذلك لأن الفعل فيه فعل واع ومحكوم ، يرمى إلى هدف بعينه هو تطور ملكات الإنسان تطورا لايمكن أن ينمو ويزدهر بمعزل عن التدخل الفعال للظروف والبشر المحيطين . كذلك فإن الوصول إلى تحقيق الهدف لا يعد حافزا للآخرين فحسب ، بل إنه كذلك وسيلة لتكوين الذات فكريا ووجدانيا .

إن البطل لا يقف فى مواجهة الأبنية الاجتماعية القائمة ، بل يحاول ، على العكس ، خلق استجابة لحاجته الروحية العميقة فى تلك الأبنية ذاتها . وهو من هذا المنطلق يستطيع التغلب على غربته الروحية ، ومن ثم يصبح الفهم والتواصل الإنسانى العميق ممكنا . ولكن هذا التواصل لا يتحقق فى يسر وسهولة ؛ إنه محصلة جهود شخصيات عانت الوحدة والعزلة فى داخل الذات ، وتمكنت من تطويع ذواتها كى تتآلف مع الآخرين وتحصل فى النهاية على ثمرة تحول ثرى ومثمر معا ، هو فى الحقيقة تتويج لمرحلة أعلى من النضج الإنسانى ، تتضمن موقفا مثاليا ، يتيح لصاحبه تفهم أهمية الأبنية الاجتماعية بالنسبة لوجود المجتمع البشرى ، ولكنه يقصر دورها على إتاحة الفرصة للتعبير الفعال عن جوهر الحياة ؛ وبذلك تعد تجلياتها السياسة والقانونية مجرد أدوات تخدم الهدف الأصلى من وجودها .

وفى هذا النمط الروائى يتغير ، نسبيا ، موقع البطل المحورى ؛ فهو لايتميز عن غيره من أفراد الجماعة التى ينتسب إليها ، وتغدو أفرادها جميعا آمال مشتركة تسعى إلى تحقيقها ، ولكن وجوده فى مركز العمل الروائى يكشف ، من خلال عناء الطلب والنوال ، عن كلية العالم بصورة أوضح . إن الأساس الفلسفى وراء التغير النسبى لموقع البطل يرتكز على وجود هدف مشترك ، يجعل حياة البطل تتوازى مع حيوات أخرى ، يجمعها السعى نحو نفس الآمال ، ويربطها نفس المصير .

إن بناء الشخصيات ومصائرها فى رواية **جوته** ، على سبيل المثال ، يحدد شكل البناء الاجتماعى من حولهم . وهنا يظهر الخلاف بين

طبيعة الأبنية الاجتماعية ورغبة الكاتب فى أن يصور قابليتها لتدخل العنصر البشرى كى يضفى عليها المعنى . فالمعنى المراد فرضه ليس معنى موضوعيا مستمدا من حقيقة الأبنية ، ولكنه معادل لإمكانية تحقق الشخصية من خلال الفعل . ويلجأ الكاتب ، عندما يواجه بهذه المشكلة ، إلى السخرية بوصفها عنصرا حيويا يعوض عن غياب المعنى فى الأبنية ذاتها . وكثيرا ما يوفق البطل المعضل فى العثور على معنى يحقق وجوده ، كما فعل **ڤيلهيلم ميستر** خلال سنوات مرانه . ولكنه كان يقوم ، فى واقع الأمر ، باختيار عناصر بعينها من الحقيقة ليحيطها بهالة رومانسية ومثالية ، كما يقوم ، فى نفس الوقت ، بنفى عناصر أخرى لافتقادها المعنى . إن هذا التصور الرومانسى للحقيقة يهدد تماسك الشكل الروائى ، إذ إنه قد يؤدى إلى تفاقم التصور الرومانسى إلى الحد الذى يتجاوز مجال الحقيقة ذاتها ، وينقلها إلى مجال يخلو تماما من كل العقبات ، فتنقطع صلتها بالواقع ، وتصبح الأشكال الروائية غير كافية لتحقيق هذه الغاية .

(٢)

وإذا كانت أزمة القيم قد أدت إلى ظهور شخصية البطل المعضل فى الرواية الغربية ، نتيجة للتحولات الاقتصادية التى غيرت بنية المجتمع الأوربى ، فإن أزمة مماثلة ، تقترب منها فى نتائجها وإن اختلفت أسبابها ، قد اجتاحت العالم العربى وظهرت آثارها فى الأعمال الروائية بوصفها انعكاسا فنيا لعلاقات الحياة اليومية .

لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التى تعاقبت على العالم العربى منذ أواخر الأربعينيات ، والتفاوت الاقتصادى الكبير بين الطبقات الاجتماعية المختلفة ، إلى تصدع فى الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية ، وإلى إدراك المثقف العربى لانهيار المعايير والقيم التى تحكم سلوك الفرد وتصرفاته ، أو إدراكه ــ على النقيض ــ لجمود هذه القيم وعدم فعاليتها ، كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية فى تصور المثقف العربى والواقع الذى يسعى إلى تغييره ، إلى تفاقم إحساسه بالغربة والانعزال ، وبهامشية وضعه إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة ، وبتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجى منفصل عن ذاته .

وكلما ازداد وعى المثقف بأزمته ، واجهته ضرورة اختيار موقف بعينه ، فإما الانسحاب من الواقع وتجنب المواجهة والهرب واللامبالاة واليأس والتشاؤم والاقتصاص من الذات ، وإما المصالحة الظاهرية مع الواقع والرفض الضمنى له ، الأمر الذى يفسر نشوء الأقنعة وتناقض الظاهر والباطن ، أو التناقض بين الذات والموضوع ، وبين الداخل والخارج . ولا بد أن يصاحب هذا الموقف نزعة إلى التحليل والتبرير والمداراة ، وهى كلها اختيارات ومواقف سلبية . ويبقى أمام المثقف خيار أخير هو المشاركة فى عمل جماعى من أجل تغيير الواقع والسعى نحو مستقبل أفضل وأكثر تلاؤما مع القيم الحقيقية التى يسعى إلى تحقيقها .[٨]

ومن الأعمال الروائية العربية التى تعكس أزمة البطل فى البحث عن قيم حقيقية تتيح له مجاوزة حالة الاغتراب روايتا يوسف إدريس «البيضاء»[٩] . و«قصة حب»[١٠] .

ينطلق **يوسف إدريس** من نقطة واحدة فى الروايتين . ويطرح منظورا لرؤية متكاملة ، يتمثل فى أزمة اغتراب المثقف العربى عن ذاته وعن واقعه ، وفى رحلته الشاقة المضنية لمجاوزة اغتراب الذات ومحدوديتها عن طريق التوحد بالآخر فى الحب ، ورأب الصدع بين الداخل والخارج ، ومن ثم الاندماج فى الجماعة ، والمشاركة الفعالة فى تشكيل مستقبلها من خلال العمل الثورى ، وهو القيمة الحقيقية التى تضفى على الحياة مغزاها .

وإذا كانت معاناة البطل فى رواية «**البيضاء**» تنتهى بالإخفاق والإحباط الكامل ، نتيجة للتناقض فى بنية البطل النفسية والفكرية ، وانفصال الحقيقة الداخلية عن الواقع الخارجى ، وحتمية اصطدام هذه البنية المتناقضة المنقسمة مع بنية المجتمع وظروف العمل السياسى السرى الذى كان يعانى بدوره من الانشقاق الداخلى ، والتباين بين الفكر النظرى والواقع الاجتماعى الذى يهدف إلى التفاعل معه وتغييره ــ إذا كانت «البيضاء» تمثل موقف البطل السلبى ، فإن «**قصة حب**» تمثل النقيض ، إذ يعثر البطل على النغمة الصحيحة ، وتتصاعد معزوفة حياته ، فى تآلف وانسجام ، إلى ذروة التحقق الكامل ، وهى ذروة نادرة ، ينتفى فيها اغتراب الذات نتيجة لتوحدها مع الآخر ، وتكتسب فى نفس الوقت شرعية الانتماء الأشمل إلى الجماعة ، فى ظرف تاريخى لعبت فيه الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها البطل ، وهى الطبقة المتوسطة الصغيرة ذات الأصول الريفية ، دورا حيويا فى تغيير وجه الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر .

إن الحب والعمل الثورى هما الفكرتان المحوريتان اللتان يدور حولهما الحدث فى الروايتين خلال مرحلة تاريخية قصيرة ، وإن كانت حاسمة ، فى تاريخ مصر المعاصر ، تلك هى المرحلة السابقة مباشرة على ثورة ١٩٥٢ والسنوات القليلة التالية لها . فالحدث فى «**قصة حب**» يبدأ بالاستعدادات التى كانت تجرى فى ضواحى القاهرة لتكوين كتائب الفدائيين للقيام بالكفاح المسلح ضد الإنجليز فى منطقة القنال ، ثم يتناول حريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية فى البلاد . وتتناول «**البيضاء**» العمل الحزبى السرى قبل الثورة وبعدها بأعوام قليلة .

ويفيد تحديد المرحلة التاريخية فى تعرف ظروف الصراع الاجتماعى فى مرحلة محددة ، كما يلقى الضوء على علاقة الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها البطل بهذا الصراع . إن **يحيى و حمزة** ، بطلا «**البيضاء**» و «**قصة حب**» ، يمثلان فئة المتعلمين ذوى الأصول الريفية الفقيرة ، فعندما يعود يحيى إلى القرية «**هناك ندرك أننا فقراء مطحونون . نتستر بالحيل لنعيش**» (ص ٤٨) . وحمزة كذلك . «**أبوه عامل الدريسة**» ، من أصل ريفى ، يعيش فى العزب التى تقيمها مصلحة السكة الحديدية للعمال الذين يصلحون القضبان ، حيث «**الفقر موزع بالعدل على الجميع**» . (ص ٢٩) وعزبة الدريسة تمثل مجتمعا مغلقا ، يمارس أفراده حياة لا تختلف علاقاتها عن الواقع الريفى المحيط بهم .

(٣)

إن أزمة يحيى بطل **«البيضاء»** ترجع إلى ازدواج اغترابه، الذى ينعكس، فى المستوى الأول، فى صورتين متعارضتين، هما التباين بين الداخل والخارج. ويلجأ البطل إلى الاسترجاع والمونولوج الداخلى كى يفصل الصورة الداخلية، فى حين تنعكس صورته الخارجية من خلال السرد والحركة الخافتة للأحداث والحوار القليل المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى. ويهيمن حضور البطل على الرواية من خلال استخدام الكاتب صيغة المتكلم. فتنبع الأحداث منه وترتد إليه، وتسبح فى دوائر مغلقة، فى حين ينعكس العالم على مرآة الذات المنقسمة فتبدو الأشياء متعلقة بخيط رفيع بين هاويتين.

أما المستوى الثانى للاغتراب فإنه يبدو فى اغتراب البطل عن الجماعة، ويتجلى كذلك فى عدة صور، هى: الانفصال عن الأصول الريفية، وتلاشى الإيمان بقيمة العمل المهنى، وبجدوى العمل السياسى السرى، ومن ثم العزلة الكاملة والإحباط التام.

ومن أهم سمات التقنية فى الرواية تصاعد التراكب الدرامى بين هذين المستويين بتعدد صورهما، تصاعدا متوازيا ومتداخلا فى نفس الوقت، بحيث يؤدى تفاقم أحدهما إلى ازدياد حدة الآخر، كما تؤدى محاولة إحلال أحدهما مكان الآخر إلى تكثيف حالة الاغتراب بشكل عام.

تطالعنا الصفحات الأولى من الرواية بالتناقض بين الصورة الداخلية والصورة الخارجية؛ فالبطل يؤمن داخليا بأنه لا مكان للحب فى العمل الثورى، ولكنه على الرغم من ذلك لا يملك إلا أن يفكر وهو فى طريقه للقاء زميلتين فى العمل فيما إذا كانت إحداهما أو كلتاهما تصلح لأن يحبها. إنه يفعل ذلك برغم علمه **«التام أنها أسئلة لا يصح إلقاؤها أو التفكير فيها. فالعمل الذى نقوم به جاد وخطير»**. (ص ٥) أما الحب إذا حدث فإنه يحدث من وراء نفسه، **«ومن وراء الإحساس المتقد بالواجب»**. (ص ١٧١) إن الإحساس بوجود هوة بين الداخل والخارج يدفع به إلى التعلل والتوسل بالمبررات، فيرى أننا **«عندما نفكر بيننا وبين أنفسنا لا نفكر فيما يصح وما لايصح؛ إننا نفكر فقط فيما نريده»**. (ص ٨) تلك هى الصورة الداخلية؛ أما السلوك الخارجى المثالى فإن له دوافع أخرى؛ **«ففى نفس الوقت الذى كنت أتصرف فيه كثورى شريف عاقل متزن، يجد فى كل ماتحسه لورا مجرد مشكلة ويحاول أن يناقشها ويجد الحلول المناسبة لها؛ كنت أدرك أن حكمتى وتعقلى سببهما انعدام رغبتى فيها»**. (ص ١٣٩) لذلك لابد أن يظل الانفصال قائما، ونظل **«نفكر دائما بطريقة، ونحيا بطريقة أخرى، ونثور على طريقة حياتنا، ومع ذلك نظل نحياها، وبنفس الطريقة»**. (ص ٩٦).

إن القيم الاجتماعية التى تحملها الذات الداخلية تبدو مناقضة للقيم التى ينادى بها المثقف الثورى، من تكافؤ وندية فى علاقة المرأة بالرجل، ومشاركة فى تحمل مسئولية العمل السياسى. فقد تتحول تلك العلاقة، على المستوى الخاص، لتصبح علاقة سيادة واستحواذ:

«أصبحت مستمتعا غاية المتعة بذلك الموقف الذى كنت أقفه، الموقف الذى لم يكن علىَّ فيه إلا أن أثبت فى مكانى ولا أتحرك: وأنتظر، وأنا ضامن.. أنى قد أصبحت السيد». (ص ٣٠)

«فى تلك الليلة بدأ إحساسى بملكيتها». (ص ٣٧)

«لماذا لا أحاول أن أنالها، وأنالها فعلا؛ ففى تلك الحالة سأحس أنى انتصرت واستحوذت عليها تماما». (ص ١٧٣).

أو تتحول علاقة الحب إلى علاقة فجة بين صياد وفريسة:

«إن الرجل وهو يطلب المرأة كالصبى حين يحاول الإمساك بفراشة؛ إنه يقترب منها فى حذر مبالغ فيه، مخافة أن يأتى بحركة غير مقدرة ومحسوبة تجعلها ترف بجناحيها وتطير». (ص ٢٥)

«أجلس صامتا صمت من يتحين الفرصة للانقضاض». (ص ١٢٤)

«كم ضج فى صدرى ألف هاتف يهيب بى أن أنقض». (ص ١٢٤)

إن هذا الموقف دافعه تصور تقليدى للعلاقة بين المرأة والرجل، يحققه الكاتب فى مقولات تقريرية مباشرة: كقوله: **«المرأة تنتظر من الرجل أن يكون هو إرادتها.. هو الذى يريد وهى ترفض أو تقبل. أو لا تعرف حتى كيف ترفض فتورط. المرأة لاتريد إلا شيئا واحدا، أن تكون المرأة»**. (ص ٨٦). وطبيعى أن يتناقض موقف البطل، فى هذه الحالة، مع الواقع الفعلى بـ **«فسانق»**، الشخصية النسائية الرئيسية، سيدة من أصل يونانى، تمارس العمل الثورى من خلال لجنة تحرير المستعمرات، وتشترك مع زملائها المصريين فى الكفاح الوطنى والالتزام الحزبى، ولم **«يكن يبدو عليها أنها من ذلك النوع المغامر أو المتساهل؛ العكس كان صحيحا؛ كانت تبدو دينامو هائل، وطاقة حماس لا تفرغ»**. (ص ٢٦) وهى، فوق ذلك، صريحة فى تحديد علاقتها بيحيى:

«أنا لا أستطيع أن أبادلك هذا الحب.. أنا متزوجة ولا أستطيع أن أحب سوى زوجى». (ص ٧٤)

«أنت صديق.. صديق فقط، ولكنك أعز الأصدقاء» (٢٨٧).

إن الانفصال بين الداخل والخارج، وعدم القدرة على رأب الصدع بينهما من ناحية، ومواءمة الذات مع الواقع الفعلى، من ناحية أخرى، ولدا فى نفس البطل نزعة إلى التسامى أو إعلاء الحبيبة إلى موضع القداسة والتحريم:

«سانق كانت فى ناحية والعالم كله فى ناحية أخرى». (ص ١١٣)

«كل كلمة منها كانت شيئا مقدسا بالنسبة إلىَّ». (ص ١٧٦)

«سانق فى يقينى كانت لا يمكن أن تكون مجرد فتاة أو امرأة عادية، كانت تكاد تقترب فى نظرى من ظاهرة شاذة، كائن خارق للعادة». (ص ١٩٤)

«حتى فى الخيال لا أستطيع أن أتصور نفسى فى وضع جسدى

معها ، وكأنها إحدى المحرمات » . (ص ١٧٣)

ولكن الإعلاء أو التسامى ليس سوى تعويض وإحلال للحلم أو المثال فى محل الواقع . ومادام الانقسام قائما فسيظل التشبث بالمثال وقتيا عرضيا ، لا يحسم المشكلة ولا يحل الأزمة ، إذ لاتلبث الحقيقة الداخلية أن تفرض وجودها فى صياغة تقريرية ، تعكس مرة أخرى مقولة السيد ــ الصياد والفريسة :

«كنت كغيرى أعتقد أنى إذا أردت أن أنال أى امرأة فلا بد أن أنالها ، وإذا أردت أن تحبنى فتاة فلابد أن تحبنى ...... كانت لدى ثقة تامة أنى أستطيع أن أجعلها تحبنى . بل أكثر من ذلك ، كلما كانت الظروف أصعب كلما فتنى الوضع وسلطت عليه إرادتى وكيانى لأنتصر ، وأزداد ثقة بنفسى ، وأزداد ثقة بثقتى بنفسى » . (ص ٢٨٨)

ولابد أن تحتدم أزمة البطل وتبلغ ذروة يتحتم عندها اتخاذ موقف ما . وبينما يتم اللقاء بين البطل والمرأة فيما يشبه الاغتصاب ، يشعر يحيى بخطورة هذه اللحظة فى تقرير مصير حياته :

«كنت أحس أن صفارة البدء قد انطلقت ، وأنى أنزل الحلبة لأبدأ أول صراع ينشب بين الواقع وبين ما أريد » . (ص ٢٨٩) .

وإذا أعدنا كتابة العبارة بشكل مختلف لأمكن القول إن البطل كان يخوض أول صراع للتوفيق بين الحقيقة الخارجية (الواقع) والحقيقة الداخلية (مأأريد) ، ولكنه لم يستطع ، فى حقيقة الأمر ، أن يعالج الصدع فى نفسه : **«ومع أننى كنت قد حققت هدفى القديم منها ، ونلتها ، إلا أنها لم تكن أحبتنى كما أردت » .** (ص ٢٨٩) فاللقاء إذن كان أشبه بالصدام ، على نحو أخل بالتوازن الحرج الذى كان يحفظه التشبث بالمثال ، ولم يبق للبطل سوى أن يلجأ إلى الحلم بوصفه تعويضا أخيرا : **«أحلم أنى استطعت أن أجعلها تحبنى بطريقة ما ، وأحلم بسعادتى حين يحدث هذا .. أحلم بالمستحيل »** (ص ٢٩٤) ، ولكنه يتبين أن الحلم تعويض هش لا يغنى عن التحقق الفعلى ، أو عن الأمل فى تواصل حقيقى ، فيسقط فى هوة اليأس ويعانى **«أبشع أنواع العذاب ؛ إذا سألت نفسى ماذا أفعل عذبنى السؤال ، وإذا أجبت عذبتنى الإجابة ، وإذا حلمت تعذبت ، وإذا شككت أقاسى أمر الهوان » .** (ص ٢٩٦) ويتفاقم الموقف ، ويصل إلى نقطة اللاعودة : **«وعقلى كله أراه رأى العين ينفصل شيئا فشيئا عن واقع الحياة ، ويتصاعد متصوفا فى عبادتها ، وكأنها تجردت هى الأخرى ووصلت إلى معنى الله » .** (ص ٣٠٠) إنها ذروة البحث عن بديل يبلغ فيها إعلاء المثل الأعلى المتهاوى مرتبة الفناء فى المحبوب.

إن فردية البطل ، فى واقع الأمر ، أساس مشكلته ؛ إذ إن انغلاقه فى دائرة الذات يؤدى إلى انتفاء الوجود المستقل للأشياء والأشخاص ، ويصبح العالم مجرد انعكاس لذات البطل ، فتخفق كل محاولة لمجاوزة الذات ، إذ تتحول ، فى الحقيقة ، إلى انعكاس للانعكاس.[11] وهو يدرك **«أن المشكلة الكبرى أننى كنت أنا الذى صنعت بنفسى كل هذا ، وصنعته بإرادتى ؛ قيدت نفسى إليها (سانتى) بإرادتى ، وبإرادتى أريد أن أكسر قيودى ؛ فمن أين آتى بإرادة تلغى إرادتى ؟ وكيف أحطم بنيانا لا تملك نفسى إلا أن تبنيه وتستمر تبنيه ؟ » .** (ص ٢٧٢)

إنه فى الحقيقة يتوقع إخفاقه وإن لم يثنه التوقع عن معاودة المحاولة ، فيكتب إلى سانتى خطابا وراء خطاب : **«لأريها ذاتى الحقيقية التى لا تظهر إلا بكلماتى » .** (ص ١٩٣) ولكن الخطابات ليست وسيلة للمواجهة بقدر ما هى استخفاء وراء قناع الكلمات . وفى كل مرة يسقط فيها القناع الشفيف يرتد إلى الداخل فى عنف ، وتتناوبه أحاسيس الخجل وإدانة الذات :

«كنت أنهال على نفسى بصفعات داخلية مكتومة .. بينما نفسى كلها فى جنازة خجل قائمة » . (ص ١٩١)

«كنت فى لحظة أن لمحت البقعة الحمراء فى جلدها قد بدأت أهوى فى بئر خجل عميقة » . (ص ١٩٠)

«ولم أجب ، عدت مرة أخرى أهوى فى بئر الخجل ولا أريد أن أخرج منها » . (ص ١٩٠)

«تصورت هذا الغرام المستعر وقد عرفه أحمد شوق وفتحى وكل الأصدقاء والزملاء ... ألن يقولوا عنى إنى إنسان فاسد منحل ، استغل فرص العمل لتحقيق مآربه الشخصية ؟ » . (ص ١٧٠)

كذلك يؤدى التجاذب العنيف بين الداخل والخارج إلى تناوب أحاسيس أخرى تغرق البطل فى طوفانها ، وتغذى هذا التجاذب ولا تخفف من حدته ، تلك هى أحاسيس الشك والخوف والشعور بأن تحقق الوجود مشروط بوجود الآخرين :

«ويعشش الشك حتى ليشك الواحد أحيانا فى نفسه .. الشك الذى يورث الرعب .. الشك المركب الذى إذا طال بقاؤه فى النفس يأكلها ويبرؤها كماء النار » (ص ٢٥٠) .

وكذلك الخوف ، يصبح إحساسا مركبا بعيد الجذور فى نفسه ، ويبدأ بعلاقته بأمه :

«نشأت أخاف منها ونشأت تخوفنى . وبيننا كل مابين الخائف والمخوف من توتر حرج وحساب عسير» . (ص ٤٧)

ويمتد ليغلف علاقته بسانتى :

«أخاف أن تنتهى جلستنا .. وأخاف أن أقول كلمة تقطع الصمت فتجرحها الكلمة ، وأخاف إن سكت أن يتغير موضوع الحديث ، وأخاف أن أتكلم ، وأخاف أن أسكت . وأخاف إن تكلمت هى ، وأخاف إنْ سكتت » . (ص ٢٢٤)

إنه يشعر بخطر داهم يهدد حياته ولا يستطيع تجنبه نتيجة توقف وجوده على وجود شخص آخر :

«أحسست بأخطر ما يمكن أن يحس به إنسان . أحسست بأن حياتى ووجودى كله يعتمد على شخص آخر أو على رغبتى فى هذا الشخص الآخر» . (ص ٢٧٠)

(٤)

إن أزمة اغتراب **يحيى** تجد المقابل الإيجابي لها فى شخصية **حمزة** بطل «**قصة حب**» . فالمرأة تأتى فى حياة حمزة بعد العمل الثورى وليس قبله . إنها ليست حبيبة فحسب ، بل «**شريكة فى الكفاح ، وعنصر هام من عناصر استمراره**» . (ص ١٠١) وهو عندما يفكر فى ذلك الكيان المتكامل «**يفكر فى الزميلة المرأة المكافحة الجميلة المتجددة الحيوية الدائمة الانفعال**» . (ص ٨٢) إن المرأة تمثل لديه أشياء مادية ملموسة «**يحن إلى وجودها كما يحن عباد الشمس إلى الشمس ، والنبات إلى الماء ، والغريب إلى أرض الوطن**» . (ص ٧٩) إنها تعادل لديه الانتماء إلى الوطن . وينبع حبه لها من نفس المجرى العميق المتدفق الذى ينبع منه حبه لبلاده : «**أنا مش بحبك حب عادى .. أنا حبيت مصر فيكى .. حبيت النيل اللى فى دمك ، وبياض القطن اللى فى وشك .. وشمسنا الحلوة اللى اتغسلت فى عنيكى**» . (ص ١١٥) .

إن الحب هنا يستمد شرعية وجوده من العمل الوطنى المشترك ولا يتناقض معه ، فهو يدرك أن «**عاطفته ناحيتها لم تكن عيبا ، ولم تكن انحرافا ، ولا جريمة ، وإنما كانت حقيقة مادية ظلت تتسرب طبقة وراءها طبقة فى أعماقه**» . (ص ١٠٨) ولكن حمزة رجل «**يؤمن بالعقل والعلم**» (ص ٥٩) ، ويرى الحب حقيقة علمية من حقائق الحياة ، وينظر إليه كما ينظر إلى حقيقة علمية يمكن إيجاز عناصرها كالآتى :

١ ـ **الحب الحقيقى علاقة مادية يقتضى وجودها زمنا وعشرة وتجربة .**
٢ ـ **هو يشعر تجاهها بأحاسيس حقيقية .**
٣ ـ **هذه حقيقة علمية أخرى ، لكنها ناقصة .**
٤ ـ **لايمكن أن تكتمل إلا إذا وجدت استجابة مقابلة عند الطرف الآخر .**

وحمزة المناضل العملى يحلم أيضا ، ولكن حلمه يتضمن من عناصر الواقع أكثر مما ينتمى إلى الخيال :

«**وسرح خياله .. فى جزيرة معها .. هى والطبيعة واللامسئوليات . كم يبدو هذا رائعا ! .. كم تبدو الراحة والمتع الصغيرة التى لا يزاولها حلوة ! .. كم يبدو بيت هادئ وزوجة وأولاد جميلا**» (ص ٦١)

وهو كذلك يتعرض للحظات شك واهتزاز واغتراب عن الذات وإدانة لها عندما ترفض فوزية حبه وتقابله بالازدراء :

«**راح يكز على أسنانه . ويضغط بيديه فوق ضلوعه ، وتتقبض كل عضلاته محاولة أن تجعله ينكمش وينكمش حتى لا يبدو للعيان**» . (ص ١٠١)

ولكن حمزة سرعان ما يؤوب إلى الانتماء إلى ذاته عندما يدرك أن فوزية ، فى محاولتها الانتماء إلى قضية المجتمع ، قد ذهبت إلى الطرف النقيض ، وأنكرت على نفسها ، كل دافع شخصى حتى الحب ، ولكنها توقن أنها تخدع نفسها وأنها تغترب ، بهذا الموقف الرومانسى عن ذاتها ، إذ إن التوحد مع الآخر هو أول خطوة نحو الاندماج الأكبر فى الجماعة . ويتوازى إدراك فوزية لهذه الحقيقة مع تمكن حمزة من رأب الصدع المؤقت الذى حدث فى داخله :

«**فلم يعد ينظر إلى نفسه وكأنه لايزال قطرة فى محيطها ، ولا كانت هى القبس المتجسد ، ولا المعنى المجرد الذى له قدسية لا يجرؤ على الدنو منها .... ولم يكن نصفه حمزة الثائر ونصفه الآخر حمزة الرجل .. بل كان هناك التحام لاينتهى يؤلف بينهما**» . (ص ١١٢)

إن التوحد مع الآخر لا ينفى اغتراب الذات عن ذاتها فحسب ، بل يعادل العمل الثورى ، فيفجر طاقات البطل ، ويضفى المغزى على حياته :

«**كان حرفا لامعنى له ، لاقى حرفا آخر ، فصارا كلمة لها وقع وثقل ومعان**» . (ص ١١٣)

«**أنا شاعر بقوة جديدة ، بطاقة من النشاط بتسرى فى تفكيرى .. دلوقتى حاسس بعمق إن بلدنا دى بلدنا فعلا .. والناس دول ناسنا**» . (ص ١٤٢)

إنه أيضا المهاد للخروج الذات من حدودها الضيقة إلى رحاب الجماعة بوعى أكثر تفتحا وأعمق نضجا ، وعى يتبدد منه الوهم الرومانسى ويصبح أكثر صلابة وقدرة على التعامل مع الحقيقة :

«**كنت واخد الكفاح بشكل بطولى .. كأنى مسيح .. دلوقتى شعرت بقضيتنا كبيرة وبدورى فيها متواضع .. كنت حاسس بالغربة وأنى صحيح بقوم بدورى اللى بيخدم الناس ، إنما كنت بعيد عنهم .. إنى خلتينى أشعر بأنى ارتبطت بالمجتمع ارتباط وثيق .. إننا كلنا عيلة .. أنا وأنتى اندمجنا فى كل الناس ، وأصبح تعدادنا بالمليون**» . (ص ١٤١)

«**أنا مش حا اجوزك بس . أنا حا اجوز بيكى المجتمع**» . (ص ١٤٢)

إن علاقة البطل بالمرأة تتوازى مع علاقته بالعالم وبالحياة السياسية والاجتماعية . وإذا كان وجود سانتى فى «**البيضاء**» ليس وجودا مستقلا عن ذات البطل بل انعكاسا لمجموع علاقاته بالمجتمع وبالعمل الثورى على وجه التحديد ، فإن وجود فوزية كذلك يعد انعكاسا ولكن من نوع مخالف . فالكاتب المتخفى فى «**قصة حب**» وراء الأحداث ، يرمى إلى تقديم رؤية ملحمية .[١٢] تكشف عن تعاظم الوعى الجماعى وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على التصدى ، من خلال المقاومة والعمل الفدائى ، لتحرير الوطن من الاستعمار ، ثم الانطلاق نحو بناء المستقبل .

إن حمزة فى واقع الأمر ، ليس بطلا عاديا ، بل هو تجسيد فنى لفكرة البطولة التى تتغلغل فى العمل كله ، وتستكمل بقية الشخصيات جوانب أخرى منها . لذلك فإن الشخصية النسائية الرئيسية فى «**قصة حب**» تعكس جانبا من وعى البطل ، الذى هو فى نفس الوقت وعى الجماعة . ففوزية فى لحظة مواجهة مع النفس تقول :

«**فهمت أن المجتمع الذى أوجد فيه ماهو إلا جسد حى كبير ، وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه**» . (ص ١٢٤)

عندئذ أدركت أن خلاصها الذاتى يكمن فى الانتماء إلى المجتمع ، فالفردية : «**درب يؤدى إلى خارج الجسد الحى الكبير . ويقودنى فى النهاية إلى داخل نفسى الضيقة المحدودة ودائرة رغباتها الصغيرة لأجف وأموت**» . (ص ١٢٦) . إنها تبدأ رحلة انتمائها إلى الجماعة بارتباطها

العاطفى الرومانسى بحمزة، البطل الذى لا يتسلل إليه الضعف الإنسانى، فتنكر على نفسها وتستنكر منه الحديث عن حبه لها:

«أنا كنت فاكرة إن الناس اللى زيك حاجة ثانية .. كنت فاكرة إن العمل الخطير اللى وراهم أهم من الحاجات التافهة اللى بيجرى وراها كل الناس». (ص ٩٩)

«حرماننا هو الضريبة اللى يفرضها علينا الكفاح» (ص ١٠٠)

«المفروض إننا نحترق علشان غيرنا يعيش». (ص ٩٩)

ولكنها سرعان ماتتبين الوجه الآخر للمعادلة، وتعترف أن الحب ليس (انحلالا) أو خيانة للعمل الثورى، وإنما هو حقيقة مكملة لحقيقة الكفاح.

وهكذا تكتمل الفكرة الرئيسية فى الرواية من خلال علاقة تداخل وتفاعل بين حركتين أساسيتين:

الحركة الأولى:

الإيمان بالشعب وقضيته كان سبيل حمزة إلى الانتماء إلى الآخر وبانتمائه إلى الآخر ازداد اندماجه فى الجماعة.

الحركة الثانية:

الإيمان بالآخر كان سبيل فوزية إلى الانتماء إلى الجماعة، وبالانتماء إلى الجماعة تعمق توحدها مع الآخر.

إن فوزية، برغم دورها المتمم لفكرة الانتماء إلى الذات والجماعة، شخصية حية لها تكوينها الخاص ومحيطها الاجتماعى المختلف عن محيط البطل؛ فهى تنتمى إلى أسرة برجوازية صغيرة، والدها موظف متحرر يؤمن بمبادئ الثورة الفرنسية ويوافق على سكن ابنته بمفردها فى الأقاليم، وعندما استنكر بعض ذوى قرباها اشتراكها فى مظاهرة ١٣ نوفمبر واجههم قائلا **«كلموها هى .. أنا أبوها مش سيدها»**. (ص ٢٦) وهو كذلك لا يعترض على زواج ابنته من رجل أبوه عامل دريسة فى مصلحة السكة الحديدية. إنها إلى جانب ذلك **«أنثى، وأنثى نادرة الجمال»** (ص ٣٦) لها ملامح نفسية وجسدية محددة:

«نظراتها دائما فيها بريق .. ودائما عيناها لاتطرف ولا يتطرق إليها خجل .. نظرات دوغرى، لا تخفى شيئا، ولا تعنى غير ماظهر منها؛ كلامها واضح وصريح فيه الحماسة البالغة، فيه الثقة .. وسلامها دائما له نفس قوته ودائما أصابعها تضغط نفس الضغطة بنفس القوة» (ص ٨٧).

إنها فى الحقيقة امرأة إيجابية، تكاد تنفرد بإيجابيتها وجرأتها فى الأدب المصرى الحديث:

«ليه هاودتنى وقتلت لحظة الحب الجميلة دى بالنقاش؟ الحب لا يناقش .. وإذا نوقش يدبل .. الحب يتاخد .. يتاخد كده. قالتها وشبت على أطراف أصابعها وقبلته». (ص ١١١)

إن فوزية تقف على الطرف النقيض من سانتى وتمثل الصورة الإيجابية لمفهوم المرأة، الحبيبة، وشريكة الكفاح. فسانتى، اليونانية المناضلة المقيمة فى مصر، ليست مغتربة بالمعنى المادى فحسب، بل إنها تعانى اغترابا مركبا. إنها تتردد على يحيى يوميا، **«لكنها لا تأتى إليه بدافع الحب ولكن لتتفرج على شخص يحبها وتحس أنها مرتبطة به بشكل ما لأنه يحبها»**. (ص ٢٤١) وعلى الرغم من أنها تصرح منذ البداية بأن حبها الحقيقى هو لزوجها فإنها لا تعارض فى استمرار حبه لها، بل تدفعه بدوام ترددها وبتلهفها على قراءة خطاباته إلى توهج مشاعره: **«ولكن إذا حاولت مزاولة هذا الحب والاقتراب منها تتراجع إلى الخلف مذعورة وتتهمنى أنى بدائى وذئب»**. (ص ١٩٤). ويبلغ اغترابها ذروته فى لحظة ضعف انتابتها عقب مكاشفة يحيى لها بحقيقة مشاعره: **«إنها تطلب منى أن أدعها، مستسلمة، وتطلب منى أن أدعها وتبكى، أحتويها بذراعى وهى مستسلمة إلى صدرى وتطلب منى ألا أفعلها وتبكى»**. (ص ٢٢٠)

إن موقف سانتى فى حقيقته ليس سوى انعكاس لمشاعر البطل وليس نابعا من عاطفتها نحوه:

«كنت أعتقد أنى لن أتأثر ولكنك هوستنى بحبك لى، أخذتنى من حياتى ومن نفسى .. وأنا أحب حياتى وأحب زوجى وأنت صديق .. لا شيىء غير هذا. لماذا أنت مصر على أن أحبك؟ لماذا؟». **(ص ٢٨٧)**

وانعكاس مشاعر البطل على المرأة يجد صداه فى تكوينها النفسى والفكرى؛ فهى بدورها تقوم بعملية إحلال وتعويض للقيم الحقيقية فى حياتها:

«إنى مستعدة أن أموت من أجلكم، ولكن كل عائلة تغادر بلادها وتهاجر تصبح كالمركب الذى يرفع علم بلاده دائما وفى أى مكان، وأنا ولدت من عائلة يونانية». (ص ٧٧)

وتتوازى علاقة سانتى بالعمل السياسى فى مصر مع علاقتها بيحيى، إن ما يشدها إليه ليس الرجل فيه وإنما الكاتب:

«حتى حالة الاستسلام التى كانت فيها لم أحدثها أنا الرجل فيها .. كتابتى هى التى أحدثتها». (ص ٢٢٢)

إن طبيعة العلاقة بين سانتى ويحيى حالت دون أن تساعد البطل على رأب الصدع بين ذاته الداخلية وصورتها الخارجية؛ وكذلك اتحادهما ماكان يمكن أن يمثل قيمة حقيقية لدى البطل، تعوض اهتزاز القيم السياسية والاجتماعية الأخرى فى حياته. لقد تعرف يحيى على سانتى فى فترة كان يشعر فيها بالتناقض بين حقيقة تصوره للعمل السياسى وأسلوب العمل الذى كان يمارسه فى الواقع. وقد قرر قطع علاقته بالتنظيم، ولكنه كان يؤجل تنفيذ القرار: **«وحين عرفت سانتى فرحت ولعل جزءا كبيرا من فرحتى كان راجعا إلى أنها جعلتنى أؤجل ذلك القرار إلى الأبد، وجعلتنى أعود لمحبة طريق كدت أكرهه رغما عنى»**. (ص ١٨٦) إن المرأة هنا تعويض عن الإخفاق فى الانتماء إلى العمل السياسى، وإحلال لمثال زائف مكان المثل الأصلية؛ فالعلاقة بينهما، إذن، ليست سوى إحلال متبادل كان لابد أن ينتهى بالإخفاق والإحباط، على نحو يضاعف من خطورة الصدع الأهم فى نفسه، الذى يقودنا إلى مناقشة المستوى الثانى لاغتراب البطل.

(٥)

إن يحيى تجتاحه الرغبة فى الانتماء إلى أصوله الريفية ، ولكنه ما يكاد يجد نفسه فى قريته وبين أهله حتى يبدأ يتناقض مع نفسه :

«**ما أكاد أصبح فى قلب بيتنا حتى أفيق وأحس أننى مجرم آثم يلهو فى المدينة وأهله هنا حفاة عراة غلابة طيبون**» . (ص ٤٨)

ثم ما يلبث أن يشعر بالضيق والانفصال عما حوله :

«**كل ما أحسه أنى بين قوم غرباء أتفرج عليهم . ويتفتت قلبى من أجلهم ، ولكنى أدرك أن قد أصبح بينى وبينهم شئ**» . (ص ٤٨)

ويبدأ فى انتحال الأعذار للفرار ، ويغادر القرية حاملا معه ندمه وعجزه فى نفس الوقت ، ويشعر أن القطار لا يقطع به مسافة فعلية فحسب ، بل مسافة نفسية كذلك ، تبعده «**عن ابن القرية المدين لها**» (ص ٥١) ، وتصله بابن المدينة «**المذهول بأضوائها ، الضائع فيها ، الطامع يوما أن يخضعها ويتحكم فيها**» (ص ٥١) . وعلاقة يحيى بالمدينة تعادل علاقته بالمرأة ؛ فضياع سانتى يمثل لديه «**ضياع المدينة الوهم فى قرية الواقع الرهيب** » (ص ٥٢) .

إن استبدال الوهم بالواقع يكرس عزلة البطل فى داخل ذاته ، ويفقده القدرة على التعامل مع الحياة ، فيظل خارج الأشياء ، يرى العالم الخارجى خطرا ملحا يهدد وجوده ؛ ومن هنا ينشأ خوفه من مواجهة الجماعة التى تبدو له كتلة واحدة ملتحمة ومعادية هو خارجها :

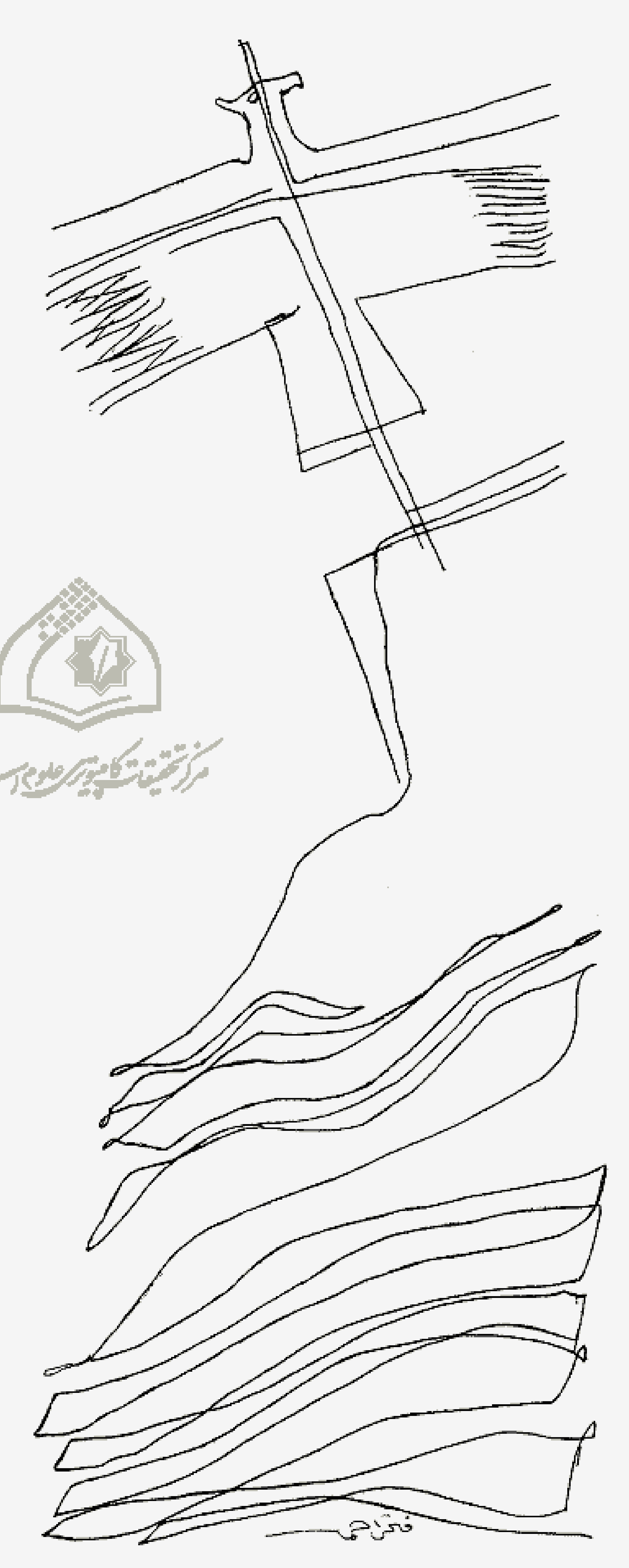
«**كنت أحيانا أفيق من مهام وظيفتى وأتفرج عليهم (العمال) وأنا حائر مذهول .. كنت لا أكاد أميزهم من بعضهم البعض ؛ نفس الوجوه ونفس النظرات نفس المنطق**» . (ص ٦٧)

«**كنت أحس أن تفاهما خفيا يسرى بينهم (العمال) كالأسلاك غير المرئية ، ويربط أجزاء ذلك الطابور الطويل المتحرك صوبى**» (ص ٦٨) .

إنه يرى جماعة العمال المرضى أمامه «**كالعصابة المتفاهمة قبلا ، والتى وزعت على نفسها الأدوار**» (ص ٦٨) .

واغتراب البطل عن جماعة العمال لا يرجع إلى تكوينه النفسى فحسب ، بل إن هناك ظروفا موضوعية كثيرة أدت إلى تحول عمله من طبيب يقوم بفحص العمال المرضى ويصف لهم الدواء ويمنحهم الإجازات ، إلى مجرد ستار للمتمارضين منهم والمتحايلين على القوانين والقرارات التعسفية ضد العمال ، فى غيبة فاعلية النشاط النقابى وتواطؤ أعضائه مع إدارة المصانع ، على نحو أفرغ العمل من كل قيمة حقيقية له :

«**كنا فى زمن تصنع فيه النقابات وتفرض ويتاجر بسكرتيريها وأمانة صناديقها . وكنت قد جئت بعد أجيال من الأطباء الذين عودهم العمال أن تؤخذ الأجازات بالتسعيرة**» . (ص ٢٠٣) .



وفى لحظة مواجهة حاسمة بين يحيى والعمال المتمارضين يكتشف يحيى حقيقة موقفه منهم ، وسبب عدائهم له ، إنها :

«لحظة جعلت جدرانا كنت قد ألفتها لنفسى وعشت أتحرك بها تتهاوى وتنهار .. ولم يعد أمامى إلا أن أرى ماكنت أتجاهله وأتعامى عنه ، إذ لست فى الواقع والحقيقة سوى جزء من ذلك الجهاز الضخم الكبير الذى يسير هؤلاء العمال ويتحكم فى مصائرهم .. كنت أقول لنفسى أنا مع العمال .. فهأنذا فى ساعة الجد أختار جانب الجهاز الذى أنتمى إليه وأدافع عنه بدفاعى عن نفسى ووظيفتى» . (ص ٢٠٩)

لقد تبين أن مصالحه الحقيقية تتفق ومصالح فئة اجتماعية أخرى غير الفئة التى ينتسب إليها بالمولد والفئة التى يدافع عنها بالفكر .

إن انهيار الإيمان بالعمل المهنى ، وهو شكل من أشكال التعامل مع المجتمع ، صاحبه انهيار آخر أكثر خطورة ، قوض الدعائم الأساسية لبنية الشخصية ، ذلك هو الإيمان بجدوى العمل السياسى الذى كان يخوض غماره :

«بدأ يخطر لى أحيانا أن كل ذلك العمل السرى الذى عشت فيه وقضيت أهم سنوات عمرى أخوضه لا يمكن أن يؤدى بنا إلى ثورة حقيقية تنقذ بلدنا» . (ص ١٨٤)

غير أن يحيى ظل يفرض على نفسه الإيمان بلا إيمان . ويؤجل :

«البحث عن طريق آخر أكون مقتنعا به وبصحته ومؤمنا بفائدته» . (ص ١٨٦) .

وعلى الرغم من اندفاعه واستغراقه فى حمى العمل فقد ظل شئ فى نفسه يصده عن الإيمان الكامل ، ويحول فى نفس الوقت بينه وبين الإنكار الكامل ، ذلك هو الرغبة فى التحقق من خلال عمل جماعى يمنح للحياة معناها .

لقد انخرط يحيى فى العمل الثورى وإن كان اقتناعه بذلك يختلط فيه الرفض والقبول ، فقد كان مؤمنا بالإطار النظرى للفكر الشمولى ، شاعرا بطريقة **«غريزية تلقائية»** (ص ١٨٢) بعدم ملاءمة أسلوب الثورة الأوربية لظروف الواقع المصرى . لقد كان فى الحقيقة يبحث عن صيغة مصرية لتطبيق الفكر الاشتراكى :

«فى عملنا الثورى .. كنت لا أطيق كل ما يمت إلى الأساليب الأوربية بنظامها وثورتها ، كنت أحس دائما أنها غريبة عنى بقدر قرب النظرية منى .. أحس أنها أسلوب ثورى خوجاتى ، وأننا فى حاجة لطرق أخرى من صنعنا نحن» . (ص ١٨٢) .

«كان يتكلم (البارودى قائد التنظيم السرى) عن مصر ، ولكنى كنت أحس أن (مصر) التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها .. وكان يتكلم عن (الثورة) ، ولكنى أحس فى أعماق أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماما عن نفسى ، وكأنها ثورة أجنبية ، أو ثورة لا يمكن تحقيقها إلا فى الكتب» . (ص ١٨٠)

وعلى الرغم من هذا الرفض المضمر فقد انخرط فى العمل السياسى :

«بنفس الشعور المركب المتناقض اندمجت فى الحركة الثورية . وكل ماحدث أن اندماجى هذا كبت اعتراضاتى وشعورى بالغربة ، بل انقلب هذا الكبت إلى نوع من الموافقة والتأييد ، حتى جاء الوقت الذى أرى فيه الأوربية فى كل شيىء ، حتى فى الثورة . هى المثل الاعلى» . (ص ١٨٢)

إن الإخفاق فى إيجاد صلة مادية بين البطل والواقع ــ القرية ، والواقع ــ المرأة ، يؤدى به إما إلى الهرب من **«قرية الواقع الرهيب»** (ص ٥٢) ، أو إلى إعلاء العلاقة وتجريدها على المستوى النفسى ، فتصبح سانتى **«أروع وأسمى وأعظم»** (ص ١١٤) من أن تكون مجرد هدف لحياته . وكما لا يحل الهرب أو الإعلاء مشكلة الاغتراب النفسى والاجتماعى فإن اعتبار **«الأساليب الأوربية»** مثلا أعلى فى العمل السياسى لا يؤدى بدوره إلا إلى مزيد من الاغتراب عن العمل الثورى ذاته . **إنه** فى حقيقة الأمر هروب آخر لا يشفع له حسن النوايا فى اكتشاف طريق يعبر حقيقة عن **«مشكلات بلادنا بالطريقة المحلية ، وباللغة التى يفهمها شعبنا»** . (ص ١٨٥) إن الكشف يحتاج دائما إلى مواجهة وتصدٍّ مرن وفعال لظروف العمل السياسى من أجل تطويعها لتغيير الواقع ، أما الهرب فهو نكوص أو انسلاخ لابد أن ينتهى بالبطل إلى تحول جذرى فى فكره السياسى والاجتماعى . لقد أصبح مؤمنا بأن **«الإنسان نفسه ، بوعيه ولا وعيه ، وبصوابه وخطئه . هو القيمة العليا»** . (ص ٢٧٦)

وكان طبيعيا أن يقوده هذا الإيمان الجديد إلى كشف آخر :

«أصبحت لا أؤمن كثيرا (بخدعة) قيادة الجماهير لتحقيق الأهداف التى نؤمن نحن بها» . (ص ٢٧٢)

فى حين تراجع لديه دور المثقف الثورى ليقتصر على نشر الوعى بين الناس بأن :

«نهيئ لهم فرصا أكبر وأوسع لكى يحددوا هم أهدافهم ، ويسيروا نحوها بالسرعة التى يرونها تتناسب ومقدرتهم» . (ص ٢٧٣)

إن إشكالية وضع البطل هنا لاتكمن فحسب ، فى تحوله إلى الإيمان بالقيم الفردية ، واستبداله بالفكر الثورى الفكر الإصلاحى ، بل ترجع فى الأساس إلى إدراكه لخيبة مسعاه الأول . واكتشافه لطبيعة ذلك المسعى المتدنية . ومن هنا فإن موقفه يعد فى حقيقة الأمر نهاية وليس بداية . إن السخرية الكامنة فى هذا الموقف جعلت ناقدا مثل **«لوكاتش»** يوجز تعريفه لذلك النمط الروائى بقوله **«لقد بدأ الطريق ، لقد انتهت الرحلة»** .[١٣]

(٦)

إن البطل فى **«البيضاء»** يجمع بين التكوين النفسى للبطل المعضل فى رواية **المثالية التجريدية** Abstract Idealism ونموذج البطل فى رواية **رومانسية الاستبصار** Romanticism of Disillusionment إنه مثل **دون كيخوت** ، يتطلع إلى

قيم مبهمة فى مواجهة تهاوى المثل فى الحياة الحقيقية ، ولكن إدراكه لاستحالة التحقيق يضاعف من تشبثه بذاتيته ، التى تحول بدورها دون دخوله فى علاقة إيجابية مع العالم . كذلك ترتكز الرواية على الحالة المزاجية للبطل . ويمثل انعكاس الأشياء على مرآة ذاته العنصر البنائى الأساسى فى الشكل الروائى . إن قدره الداخلى يسوقه بإرادة لا راد لجبروتها ، هى ـ فى الوقت نفسه ـ إرادته ، إلى إخفاق محتوم وإحباط نهائى . كذلك يقترب البطل من «اوبلوموف» بطل فلوبير ، فيحاول أن يقيم توازنا حرجا بين الذات المنشطرة والخارج المتناقض معها ؛ لكنه لا يلبث حتى ينكر كل شئ ، ويتبدد إيمانه فى كل القيم التى حاول اعتناقها . وعندما ينهار عالمه أمام ناظريه لا يجد حرجا فى أن يكشف فى قسوة عن عزلته ووحدته الروحية المخيفة ، ووقوفه أعزل فى مواجهة الزمن القاتل ، أو نهاية الأشياء .

إن نظام الأفكار فى «**البيضاء**» يتجلى فى شكل يرتكز أساسا على التوازى والمقابلة بين الفكرة المضمرة عن طريق المونولوج ونقيضها المعلن عن طريق الحوار ، متخذا نهجا واحدا متكررا يمكن تلخيصه على النحو التالى :

١ ـ الاحتشاد لمواجهة موقف ما .
٢ ـ تفكيك الموقف عقليا لتبرير التسويف وتأجيل المواجهة .
٣ ـ الإخفاق فى المواجهة .
٤ ـ الارتداد إلى الذات وإدانتها .

ولعله من المفيد فى بيان هذا النهج أن نقوم بتحليل أحد المواقف :

«كنت قد صممت على نبذ كل تلك الوسائل الملتوية ؛ على أن أعترف لها بصراحة ، ومواجهتها بكل شيىء ، وأن أتقبل النتائج بشجاعة مهما كانت» .

إنه يحدد طبيعة الموقف ذهنيا ، ولكنه سرعان ما يبدأ فى تفكيكه :

«واعترافات كهذه لا تتم إلا فى جو معين .. ولهذا دق قلبى» .

وعندما يبدأ تفكيك الموقف يتباين السلوك مع العزم :

«جلست صامتا وقدمت لها سيجارة .. وجلسنا ندخن فى صمت»

وبدلا من المواجهة تبدأ المداورة والمناورة :

«وبدأت حديثا متعمدا عن الشقة الجديدة» .

«وعدنا إلى جلستنا وبدأنا حديثا فى السياسة» .

وهو يلجأ إلى الإمعان فى تفكيك الموقف لتبرير التسويف فى المواجهة :

«كنت طوال الوقت أفكر فى الخطوة التالية ، والطريق إلى الخطوة التالية ، وكل ذرة فى كيانى تتأهب للحظة ظللت أتحفز لها طيلة الأيام الماضية» . و«كنت من لحظة أن جاءت أقول لنفسى : هه الآن . ثم أعدل فى اللحظة التالية» .

«ووجدت جسدى يقشعر فجأة ، واعتقدت أن اللحظة قد حانت ، فقلت لها :

ـ فلنسمع «رحما نينوف» !

ومضت مستسلمة إلى «البيك أب» .. ووقفت بجانبها . قلت لها :

ـ سانتى

فنظرت إلى باستغراب قليل وقالت :

ـ ما الأمر يا يحيى ـ آه ماالأمر ؟ »

هنا يصل الموقف إلى أقصى درجات تفككه ، فيأتى الفعل مهتزا على نحو ينبئ بالنتيجة النهائية .

«وارتجفت يدى وأنا أحملها فوق طاقتها لترتفع ثم تستقر فوق كتفها ؛ وظلت ترتجف حتى بعد أن استقرت فوق الكتف النحيف . لم أكن قد رتبت لهذه اللحظة ما أقوله ، كنت قد تركت كل شيئ للظروف والصدفة ، ولهذا قلت بعد تردد :

ـ مارأيك ؟

ـ فقالت بنفس الدهشة

ـ فى ماذا ؟»

إنه فى اللحظة التى بدأ فيها المواجهة كان قد قرر التمهيد للتراجع :

«قلت وأنا أضحك لأحيل الموضوع كله إلى نكتة ، حتى إذا فشل المشهد لا أصاب بخيبة أمل كبيرة .

ـ فيا قلته فى ذلك الخطاب .. أتذكرين ؟»

وعندما تنجلى حقيقة الموقف تبدأ حركة الارتداد المضادة :

«حدث كل شيىء بسرعة ، وبسرعة أيضا انتهى المشهد . وكنا لا نزال على وقفتنا بجوار «البيك أب» .. وأنا أنظر إليها نظرات تحفل بالمقت والكراهية وخيبة الأمل . وأكثر من هذا فيضان عارم من الخجل ؛ خجل منها ومن نفسى» . (ص ١٠٥ ـ ١٠٩)

إن إخفاق البطل فى إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم ينعكس على المستوى التعبيرى فى كثرة استخدام معان مجردة لوصف علاقات لابد أن ترتكز على أساس مادى . فسانتى «**أروع وأعظم وأسمى**» (ص ١١٤) ، والبارودى «**أكاد أرفعه إلى مرتبة التقديس ؛ كانت آراؤه فى نظرى هى دائما أسلم الآراء ، وذكاؤه أحدّ ذكاء**» . (ص ١٧٩) إن استخدام أفعل التفضيل هنا تجريد لطبيعة العلاقة ، ودليل على تميعها وعدم تحددها . وهذا ما أدى إلى فشلها على المستوى الواقعى . وتحولها إلى عنصر هادم للشكل الفنى .

أما الشكل فى «**قصة حب**» فيعتمد على حركة أساسية ، قوامها التفاعل بين الذات والآخر ، وبينها وبين العالم . فحمزة على النقيض من يحيى ، يعثر على الصيغة الصحيحة التى تتيح المصالحة بين القيم التى يسعى إلى تحقيقها والواقع الاجتماعى . إنه مثل «**ڤيلهلم ميستر**» يحكمه هدف بعينه ، هو تطوير ملكاته الفردية فى إطار المجتمع الذى يسعى إلى تطويره . وبهذا تصبح الرواية ـ مثل **رواية التكوين النفسى والفكرى** Bildungsroman ـ شكلا من أشكال النضج الرجولى .

وإذا كان يحيى يبدأ من مقولة الذات خارج الجماعة ، فإن حمزة يبدأ من موقع مغاير ؛ إنه مع الجماعة ، ومن هنا يصبح التحامه بها ممكنا . إنه يرتكز على قاعدة صلبة قوامها الإيمان بالجماعة ، ويقابل الواقع القلق خارج النفس بالواقع الثابت الملح داخلها . ومن ثم يصبح

بحثه من أجل تعميق جذور هذا الإيمان بحثا يعادل الحياة ذاتها ؛ يندفع إليه بقوة الصدق وليس بقوة الواجب وحده . ويحقق الكاتب هذه الغاية فنيا من خلال بنية روائية متماسكة . فالفقرة الافتتاحية فى الرواية تشير إلى طرف الخيط الذى ينسجه الكاتب فى مهارة وإحكام ، متصاعدا به نحو الذروة أو نحو **لحظة تنوير** dénouement مرسومة ومخططة . وتبدأ الرواية هكذا :

«ليست أول محطة ترام فى شبرا البلد بداية خط فقط ، ولكنها قبل هذا مركز تفاعل مستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة المبعثرة حولها . تجد عليها الفلاحين القادمين إلى مصر .. وتجد العمال .. وتجد فى يوم يناير ذلك حمزة .. » .

إن **حمزة** الفرد يأتى بعد الفئات الاجتماعية الأخرى وليس قبلها ؛ كما أن رحلته من هذا الموقع إلى «**قلب الناس**» فى المشهد الختامى للرواية ليس إلا تجسيدا فنيا لفكرة تحقق الذات والتوصل إلى مغزى للحياة . ويصور الكاتب فى نفس الفقرة الحركة الأساسية فى الرواية ، حركة التفاعل المستمر بين «**القاهرة وضواحيها**» ، وبين «**المدينة والمصانع**» . إنها تمثل فى الحقيقة طبيعة العلاقة الديناميكية بين حمزة والواقع . وارتكاز الحركة على التفاعل بدلا من التنافر ينفى مركزية المكان (القاهرة) كما يعدل من موقع البطل المحورى .

ولحظة التنوير فى الرواية تتجلى فى مستويين متعاقبين ، يتمثل أولهما فى التوحد مع الآخر ، ويتحقق ثانيهما فى الالتحام العضوى بالجماعة ؛ ويحققها الكاتب فنيا باستخلاص العناصر الصالحة لتركيب المواقف والأحداث تركيبا دراميا متصاعدا نحو هذا الهدف . وتقوم اللغة بمهمة حيوية ، فتبدو الألفاظ متداخلة ومتشابكة فى نسيج منمنم من المشاعر والأحاسيس ، يصنع المستوى الأول للحظة التنوير :

«كانت هناك ، ويدها على كتفه ، والقهوة فى يده ، وفوزية فى قلبه ، وحمزة فى عينيها ، وابتسامتها لا تزال ترتجف ، ورجفتها فى أنفاسه ، وأنفاسه تتلاحق ، وأفكارها معلقة بأنفاسه ، وأفكاره غائبة ، والغيبة فى ملامحها ، وغيبتها طالت ، ثم جاءت ، ومجيئها سعادة ، والسعادة فى صدره ، وفى صدره رضاء ، ورضاؤها واضح ، وفى وضوحه هيام ، وهيامه خائف ، وخوفها يتلاشى ، وخوفه يمت إلى الأمس ، وبالأمس كان يهدر ، وهديره الآن مسموع ، وهديرها فائر ، والقهوة هى الأخرى قد بدأت تزن وتفور» . (ص ١٠٩)

إن هذه الذروة ذاتها تتحقق على نحو آخر فى لحظة كشف باهرة :

«وبدا **له الأمر مستحيلا .. مستحيل أن يكون المكان الذى ظل يبحث عنه ليهرب من مطارديه ، ومن الناس الذين قد يتطوعون لإمساكه ، أن يكون هذا المكان الأمين ، هو قلب الناس أنفسهم**» (ص ٢٠٢)

وإذا كانت «**البيضاء**» تمثل الوجه السلبى من مشكلة اغتراب البطل المعضل وانتمائه فإن «**قصة حب**» تنطلق من رؤية ملحمية للحياة ، تقوم على الإيمان بفكرة البطولة ، وبقدرة الإنسان على التحقق . وكما أن التحقق الكامل يكاد يكون منافيا للواقع ، فإن «**قصة حب**» تعبر عن لحظة نادرة فى حياة الفرد والجماعة ، كما تعبر عن فترة تعاظم الوعى الجماعى خلال مرحلة بعينها ، ولكنها تبقى رؤية معزولة عن كثافة الحياة وكليتها .

• هوامش

(١) Goldmann, Lucien: Towards a Sacidogy of the Novel - Tavistock Publications Limited 1975, Cambridge Univ. Press, PP. 11 - 13.

(٢) على الرغم من أن فلوبير ينتمى أساسا إلى المرحلة الواقعية فإن بعض رواياته ، وخصوصا «مدام بوفارى» Madame Bovary ورواية «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale تعد من روايات المرحلة الانتقالية ، التى تهتم بالتحليل النفسى للبطل وإشكالية وضعه فى المجتمع .

(٣) Goldmann; op. cit., pp. 1 - 16

يرى جولدمان ضرورة اقتصار مفهوم البطل المعضل على أعمال روائية بعينها ، مثل رواية «دون كيخوت» Don Quixote لسرفانتس ورواية «الأحمر والأسود» Le Rouge et le Noir لستندال ؛ ورواية «مدام بوفارى» Madame Bovary لفلوبير ، ورواية «التربية العاطفية» L'Education Seutimentale له أيضا فى حين لا ينطبق هذا المفهوم على روايات بلزاك مثلا ، حيث استطاع أن يخلق عالما روائيا هائلا ، يرتكز على قيم فردية خالصة .

(٤) التروبادور فئة من الشعراء المتجولين ، كانوا ينظمون الشعر الغنائى الغزلى العفيف بلغة جنوب فرنسا ، فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وتمثلت العاطفة الأساسية فى شعرهم فى عبادة المرأة وتقديسها . (أنظر : مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ، ص ٥٨١) .

(٥) Lukács, George; The Theory of the Novel - MIT press 1971, pp. 104 - 116.

(٦) Ibid; pp. 117 - 120

ويطلق جولدمان فى كتابه «نحو رؤية اجتماعية لفن الرواية» على هذا النمط الروائى اسم «الرواية النفسية» ـ أنظر Towards a Sociology of the Novel

(٧) Goldmann; op. cit., p. 3

(٨) حليم بركات : اغتراب المثقف العربى ـ المستقبل العربى (٢) ، ٧ / ١٩٧٨ ، ص ١٠٦ ـ ١١٢ . وانظر أيضا : الاغتراب ـ عالم الفكر ، إبريل ـ مايو ١٩٧٩ ، ص ١٣ ـ ٤٠

(٩) يوسف إدريس ، «البيضاء» ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠

(١٠) يوسف إدريس ، «قصة حب» ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

(١١) من أهم السمات المميزة لشخصية البطل السلبى انعكاس صورته على الآخرين ، فهو يعكس ذاته على مرآته لترتد إليه فتصبح انعكاسا للانعكاس .

انظر : أفنان القاسم ، الوجوه المتعددة للبطل السلبى فى «وشم» عبد الرحمن مجيد الربيعى ـ الباحث ، نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٨٤ ـ ٨٥ .

(١٢) انظر . الدكتور شكرى عياد : «تجارب فى الأدب والنقد» ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ . ص ٢٥٥ ، ٢٥٨

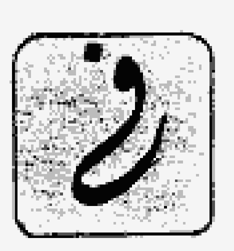
لمزيد من التفاصيل عن علاقة البطل بالجماعة انظر كذلك :

ـ شكرى عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧١

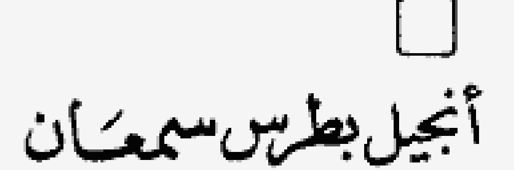
ـ أحمد الهوارى ، البطل المعاصر فى الرواية المصرية ، منشورات وزارة الإعلام ، العراق ، ١٩٧٦ .

(١٣) Goldmann; op. cit., p. 5.

وجهة النظر



الرواية المصرية



تعد « وجهة النظر » من أهم النواحى الفنية التى برزت فى مجال النقد الروائى ، خصوصا فيما يتعلق بالرواية الحديثة فى الحقب الأخيرة من هذا القرن . فمنذ أكد « هنرى جيمس » الروائى والناقد المعروف أهميتها فى أواخر القرن التاسع عشر ، والنقاد مهتمون بها ، بحيث لا يكاد يخلو مؤلف فى النقد الروائى الذى ازدهر بشكل ملحوظ فى العقود الثلاثة الأخيرة من فصل أو بعض فصل فى موضوع وجهة النظر .

وسنحاول فى هذا المقال دراسة « وجهة النظر » فى بضعة نماذج من الرواية المصرية ، وذلك بعد عرض موجز لبعض آراء النقاد فى هذه الناحية الفنية للرواية بوجه عام .

ولعله من المفيد أن نشير بداية إلى أن تعبير « وجهة النظر » ثنائى ، بل قد يكون ثلاثى الدلالة ، فقد تعنى « وجهة النظر » فلسفة الروائى ، أو موقفه الاجتماعى أو السياسى أو غير ذلك من نواحى الحياة الإنسانية ، وقد تعنى فى أبسط صورها فى مجال النقد الروائى « العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية » ، وهو ما نرمى إليه هنا ، وإن كان من الصعب ـ أحيانا ـ الفصل بين فلسفة الروائى ، وما يختاره من أساليب فنية .

وقد استخدمنا هنا التعبير العربى « وجهة النظر » لترجمة التعبير الإنجليزى point of view ، وهو التعبير الذى استخدمه هنرى جيمس ، ودأب النقاد من بعده على استخدامه ، بالرغم مما قد يبدو من عدم دقته ، والذى نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزى فى غيره كـ « زاوية الرؤية » مثلا .

كتب الناقد المعاصر **فيليب ستيفيك** يقول : « ربما كان تعبير وجهة النظر تعبيرا غير موفق ، إذ يمكن أن يشير ـ بنفس الدرجة ـ إلى الاتجاه العقلى (السياسى أو الدينى أو الاجتماعى) لعمل ما ، أو إلى موقف المؤلف الوجدانى الذى يتضح من النغمة Tone المتبناة نحو الموضوع الذى يعالجه (كأن تكون نغمة ساخرة أو سوداوية مثلا) ، أو إلى الزاوية التى يروى منها العمل القصصى ».[1] ثم يضيف : « وبالرغم من أن هذا التعبير له أكثر من دلالة أو معنى ، فإنه ـ فى معناه الثالث ـ قد أصبح أمرا ثابتا . ولم تنجح المحاولات فى أن يستبدل به تعبيرات أكثر دقة مثل « بؤرة السرد Focus of narration » مثلا » .

ويؤكد هذا الناقد ـ الذى يستعرض نماذج من النقد المعاصر فى كتابه « **نظرية الرواية** » ـ أنه ما من ناحية من نواحى التكنيك الروائى قد نوقشت وحللت ، واختلفت بشأنها الآراء مثلما حدث لدى نقاد الرواية فى العصر الحديث على الأقل ، بالنسبة لموضوع « وجهة النظر » ، بل إن « **وجهة النظر** » قد أصبحت فى رأيه « نقطة التجمع rallying point » للحركات المختلفة فى مجال الرواية .

وفى محاولة لتفسير الاهتمام المتزايد « بوجهة النظر » يقول **ستيفيك** : « لعله من الخير عند تناول أى روائى حديث مثل **كونراد** ، أو **فوكنر** ، أو **فرجينيا وولف** ، أو **مان** ، أو **كامو** ، أو **جويس كارى** ، بشكل مفيد ، أن يبدأ هذا التناول بوجهة النظر ، لا لما تفرضه التجارب الحديثة لكتابة الرواية فحسب ، بل نظرا للاتجاه الحديث كذلك ، نحو الاهتمام بالعقل المدرك » .

وهو فى هذا على حق ، فقد أصبح « الوعى » ـ على نحو ما يسمى به « العقل المدرك » فى المعتاد ـ لا مجرد أداة فنية لنقل الأفكار والأحاسيس ، بل أصبح هو الموضوع الرئيسى فى كثير من الروايات الحديثة . ومع ذلك فليست الرواية الحديثة أو الرواية النفسية وحدها هى التى تتطلب إدراكا واضحا من جانب القارئ « لوجهة النظر » . بل إن

ذلك يتعداها إلى غيرها من أنواع الرواية : « ذلك أن فهمنا لوجهة النظر فى الرواية يحدد ـ إلى مدى بعيد ـ إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها ، بل لعله من الواجب أن نعترف ـ ولو بشىء من الارتياح ـ بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف ـ فى الواقع ـ على إدراكنا لوجهة النظر بها » .[2]

ويخلص هذا الناقد إلى أن دراسة «**وجهة النظر**» ، وما تثيره من نقاط قد تبدأ بالتكنيك وتنتهى إلى نظرة الروائى الكلية إلى الحياة . وهو فى ذلك على حق ـ كما سنرى ؛ فمها قيل عن موضوعية الروائى الفنية ، يظل من الصعب أو المستحيل الفصل بين اهتماماته الفنية أو الجمالية ، واهتماماته الخلقية بوجه عام .

ويرتبط هذا القول بنقطة جوهرية من الناحية الفنية هى : مَنْ صاحب «**وجهة النظر**» فى الرواية ؟ هل هو الروائى ذاته (**ديكنز** أو **تولستوى** أو **يحيى حقى** أو **يوسف إدريس** مثلا) أم هو الراوى الذى قد يكون واحدا من شخصيات الرواية ، أو الشخصية الرئيسية بها ؟

فإذا كان الروائى ذاته هو صاحب «**وجهة النظر**» فإلى أى مدى يحق له أن يقتحم العالم الخيالى الذى يخلقه ليخاطب القارئ ، ويعلق على الأحداث والشخصيات ، ويبدى رأيه فى أمور قد تتصل اتصالا مباشرا بموضوع الرواية ، أو قد لا تتصل به بشكل مباشر ؟ ولعلنا نجد هنا نقطة البداية لاهتمام النقاد بوجهة النظر ، وارتباطها بالنواحى الفنية أو الأركان الأخرى للرواية .

فإذا ألقينا نظرة سريعة على الموضوع من الناحية التاريخية ، وجدنا أن الاهتمام بوجهة النظر أو بعلاقة الروائى بالراوى وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات ، قد جاء مرتبطا بالنظرة الحديثة إلى الرواية « بوصفها وحدة عضوية متكاملة » من ناحية ، وصدى لدور الروائى أو الراوى ـ إذ لم يكن التمييز بينهما إذ ذاك أمرا ذا بال ـ فى الرواية الواقعية الفضفاضة ، ذلك الراوى العارف بكل شىء omniscient ، والموجود فى كل مكان omnipresent ، الذى لا يجد غضاضة فى تحريك الشخصيات ، وتوجيه الأحداث ، وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من اللا موضوعية ، بل يرى ذلك حقا مكتسبا من حقوقه ، يدافع عنه بوصفه مبدع ذلك العالم بشخصياته وأحداثه .

وهكذا كان الراوى أو (المؤلف) يظهر على مسرح الأحداث تارة ، ويختفى تارة أخرى ، يخاطب القارئ مباشرة أحيانا ، محاولا خلق علاقة وثيقة معه بأن يقحمه فى أحداث القصة ، وفيما يصدره من أحكام ، وأحيانا يبتعد كلية بحيث لا يكاد يشعر القارئ بوجوده .

ولقد كان ارتباط ذلك ـ خصوصا فى حالات الغلو فى استخدام ذلك الحق ـ بالإخلال بجو الإيهام بالواقع الذى كانت الرواية الواقعية فى القرن الثامن عشر والجزء الأكبر من القرن التاسع عشر فى أوربا تسعى إلى خلقه على نحو لفت النظر إلى أهمية تحديد وجهة النظر ، أو تحديد دور الراوى وارتباطه بنواحى الرواية المختلفة . لقد عاب **هنرى جيمس** مثلا على أحد الروائيين ـ وهو الروائى الإنجليزى **أنتونى ترولوب** ـ تفاخره بأنه يستطيع أن يفعل ما يشاء بأحداث رواياته وشخصياتها ، وعد هذا مثلا من أمثلة الغلو . كما أخذ على **ثاكرى** اتخاذه دور « محرك الدمى » الذى يقدم عرضا للدمى وكأن شخصياته لا إرادة لها ، وأن كل حياتها مستمدة من إرادته الخاصة .

لقد أدرك الروائيون منذ البداية أن هناك أساليب متعددة ، وأن الإيهام بالواقع من واجبات الروائى ، ولكن نظرتهم إلى أهمية ذلك ، ووسائل تحقيقه ، قد اختلفت بدرجات متفاوتة ؛ فمنهم من فضل مثلا إسناد دور الراوى « لشاهد العيان » ، الذى يروى ما حدث له أو لغيره من شخصيات الرواية ، وذلك إمعانا فى تقوية الإيهام بالواقع ، ومنهم من ادعى أن دوره لا يعدو نقل وثيقة وقعت فى يده أو تحقيقها . وفى كلتا الحالتين استخدم الروائى ضمير المتكلم «أنا» ، فتحددت بذلك «وجهة النظر» و«مجال الرؤية» على نحو ما ، بخلاف الحال عند استخدام الراوى الغائب «هو» الذى يتبع أسلوب « العارف بكل شىء » حيث يصبح تحديد وجهة النظر أكثر صعوبة ؛ ذلك أن استخدام هذا النوع من الراوى يتضمن الاعتراف بوجود المؤلف على مسرح الأحداث ، وقد يعنى هذا اقتصاره على تقديم الأحداث والشخصيات وخلق الخلفية والربط بينها ، وقد يعنى أيضا قيامه بالتعليق وإصدار الأحكام ، مع ما فى ذلك من ضرر فنى للرواية فى رأى بعض النقاد ، وإثراء للرؤية التى تقدمها فى رأى البعض الآخر .

ويربط الناقدان «**روبرت شولز**» و«**روبرت كيلوج**» بين القصص الذى يحاكى الواقع وبين ظهور «شاهد العيان» ويشيران إلى أن «الاهتمام بتفصيلات الزمان والمكان ، والإيحاء بالصدق ، والكثير من الصفات التى نعدها علامات مميزة للواقعية فى القصص ، هى الوظائف الطبيعية لوجهة نظر شاهد العيان»[3] . وهما يذهبان إلى أن ما نشعر به ونستجيب له من عناصر واقعية فى بعض الأعمال غير الواقعية ، مثل «**الكوميديا الإلهية**» و«**رحلات جاليفر**» ، إلى جانب الأعمال الأكثر واقعية مثل «**مول فلاندرز**» **لدانيال ديفو** ، و«**باميلا**» **لصمويل ريتشاردسون** ، من روايات القرن الثامن عشر فى انجلترا مثلا «إنما يرجع جزئيا إلى نوع التلوين الذى يضفيه الراوى شاهد العيان أو راوى السيرة الذاتية على الأحداث التى يرويها»[4] . أما الراوى «العارف بكل شىء» فيعده هذان الناقدان امتدادا للشاعر الملحمى الذى يجمع بين الخلق والتأريخ ، ويتمثل فى رائعة «**سرفنتيس**» المسماة **دون كيخوت** وبعض الأعمال الروائية فى القرن الثامن عشر ، ولكنه يصبح الشكل السائد تقريبا فى القرن التاسع عشر ، وذلك نتيجة لمؤثرات ثقافية فى أعمال مثل «**الحرب والسلام**» **لتولستوى** ، و«**ميدل مارش**» **لجورج إليوت** ، و«**الأحمر والأسود**» **لستندال** ، و«**سوق الغرور**» **لثاكرى** .

أما فى بداية العصر الحديث ، فقد ثار النقاد بقيادة **هنرى جيمس** على هذا النوع من الراوى ، وعلى الرواية التى يظهر فيها . وأكد **جيمس** أهمية وجهة النظر الواحدة المحددة فى كتاباته النقدية ، وبخاصة فى المقدمات التى كتبها لرواياته فى طبعة نيويورك المعتمدة لأعماله (١٩٠٧ ـ ١٩٠٩) التى شبهت ـ لأهميتها فى مجال النقد الروائى ـ بكتاب **أرسطو** «**فن الشعر**» . طالب **جيمس** باختفاء المؤلف من الرواية ، مؤمنا بأن القصة يجب أن تحكى ذاتها ، وذلك عن طريق «مسرحة الحدث» أو «عرضه» وليس عن طريق «السرد» أو «التلخيص» . ومن هنا برزت

أهمية «وجهة النظر»، أو «الوعى المركزى Central Consciousness» الذى ترى مادة الرواية كلها من خلاله، فيحقق استقلالها عن العمل الروائى من ناحية، ويضفى عليها وحدة وجدانية أو ذهنية من ناحية أخرى.

كتب «نورمان فريدمان»، وهو واحد من أهم النقاد الذين عالجوا موضوع «وجهة النظر»، قائلا: «استحوذت على جيمس فكرة العثور على «مركز Centre» أو «بؤرة Focus» لقصصه، ورأى أن المشكلة يمكن حلها إلى حد بعيد بالبحث عن وسيلة يمكن عن طريقها تحديد أداة للسرد وذلك بوضع الحدث داخل إطار من وعى إحدى الشخصيات من داخل الحبكة ذاتها.

«وهكذا فما دام المؤلف العارف بكل شيء، الكثير الكلام، وغير المقدر للمسئولية، الذى يحطم الوهم، ويحكى القصة كما يراها هو لا كما تراها إحدى الشخصيات، قد استبعد بهذه الوسيلة فإن القصة ستزداد حدة ووضوحا وترابطا»[٥].

ولا يتسع المجال هنا للإفاضة فى وصف ما قام به جيمس من تجارب فى مجال وجهات النظر. أما ما يجب التنويه به فهو أن تلك التجارب قد ارتبطت بنوع معين من الرواية، كان جيمس يمارسه، ويدعو إليه بشكل مكثف، وهو الرواية القائمة على الاهتمام الصارم (بعض الشيء) بمسائل الشكل والبناء، ومسرحة الحدث كلما أمكن ذلك، والاعتماد على وجهة نظر داخلية محددة. أما نماذج الرواية الواقعية التى أطلق عليها وصف «الوحوش الحقيقية الفضفاضة» فقد تناولها جيمس ومن بعده تلاميذه وأتباعه بكثير من النقد، لم تنج منه أعمال لروائيين كبار مثل تولستوى وثاكرى وجورج إليوت وغيرهم.

وقد برز من هؤلاء الأتباع ناقدان كان لهما بالغ الأثر فى انتشار فلسفة جيمس الروائية، وخصوصا فيما يتعلق بوجهة النظر، هما: وارين بيتش Warren Beach[٦] وبرسى لبوك Percy Lubbock[٧]. أما الأول فقد أخذ على عاتقه مهمة تنظيم نظرية «وجهة النظر» وتطبيقها على أعمال جيمس، والتمييز بين وجهات النظر المتعددة وتقييمها:

«ففرق بين نقلات جيمس المحسوبة لبؤرة الرؤيا وبين تغير وجهة النظر غير المدروسة والمفتعلة داخل الفصل الواحد. بل داخل الفقرة الواحدة. وذلك التناول المباشر الخارجى لشخصيات كالدمى، الذى يعد تهديدا صارخا للإيهام والألفة لدى غيره من الروائيين.»[٨]

أما الناقد الثانى ـ برسى لبوك ـ الذى أصبح كتابه «حرفة الرواية» وثيقة مهمة فى باب النقد الروائى. فقد ربط بين وجهات النظر المختلفة وبين النوعين المعروفين من قديم الزمن لتقديم مادة الأدب وهما «التقويم المباشر وغير المباشر». كتب يقول:

«إن الفن القصصى لا يبدأ حتى يرى الروائى قصته كشيء يرى أو يعرض. وحتى تحكى القصة ذاتها لا أن يحكيها المؤلف».

ولما كان على القصة أن تبدو صادقة، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول: «فإذا ما كان «الصدق» الفنى مسألة «تصوير ملزم Compelling rendition» أو خلق إيهام بالواقع، فإن المؤلف الذى يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم، إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده. وهو لكى يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر»[٩].

ومن هنا كانت إحدى الوسائل التى استخدمها جيمس ونادى بها هى أن تحكى القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هى التى تحكيها، ولكن بضمير الغائب، فيرى القارئ الحدث كما يتعكس على وعى شخصية مشاركة فى الحدث، أى إنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعى، وبذلك يتفادى الروائى دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التى يستلزمها السرد الاسترجاعى بأسلوب ضمير المتكلم. والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلق «موجز» لما حدث، نرى الحدث فى أثناء وقوعه، ونرى الوعى يستقبل الحدث أى فى حركته الأصلية وهو بصدد التفكير والحكم».

وهكذا نرى حقا بداية الرواية الحديثة من ناحية، والثورة على الرواية الواقعية فى عصرها الذهبى من ناحية أخرى. ومن الجدير بالذكر أن هنرى جيمس لم يستخدم هذا الأسلوب إلا فى أعماله المتأخرة، مثل رواية «السفراء The Ambassadors» مثلا. أما فى رواياته المبكرة فكان يستخدم أسلوب ضمير الغائب فى معظم الأحوال. ولكنه يمتنع عن الإفصاح عن وجهة نظره كمؤلف بالتعليق مثلا إلا فيما ندر. ومن الطريف أنه فى روايته «صورة سيدة» التى تعد من أفضل أعماله، قد سمح لنفسه بالتعليق لكسب ود القارئ لبطلته إيزابيل آرتشر[١٠]، باستخدام وجهات نظر داخلية ومتعددة أحيانا.

ثم جاء جوزيف كونراد وعالج «وجهة النظر» باستخدام أسلوب «شهود العيان» ولم يستخدم «الوعى» كأسلوب فنى تقوم عليه الرواية كلية تقريبا إلا فى الفترة التالية، مع بدايات القرن العشرين، على أيدى جويس وفرجينيا وولف وبروست وغيرهم من كبار الروائيين فى فترة التجريب والتجديد، حين حل أسلوب «تيار الوعى» محل أساليب السرد التقليدية، وهدم البناء التقليدى للرواية، واعتمدت الرواية لا على التسلسل الزمنى، بل على المنطق الداخلى، واختلف الأسلوب العام من روائى لآخر.

فإذا عدنا إلى مجال النقد وجدنا أن مدرسة جيمس النقدية قد سادت أو كادت تسود مجال النقد الروائى طوال فترة انتشار الرواية التجريبية فى أوربا وأمريكا، وأنها أخذت تنحسر مع بداية رد الفعل نحو هذا النوع من الرواية، ومع بداية العودة إلى الرواية الواقعية فى الرواية المعاصرة[١١]، أى فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وإن لم ينته عهد التجريب تماما كما نعلم، وبخاصة فى أوربا، وفى فرنسا بوجه خاص.

ولعله من المفيد أيضا أن نذكر أن فلسفة جيمس وأتباعه قد لاقت بعض المعارضة حتى فى ذروة انتشارها، فقد تصدى «إ. م. فورستر» للرد على بعض آراء لبوك، وذلك فى كتابه «أركان الرواية»[١٢].

وانضم «ألدوس هكسلي» إلى فريق المعارضة. وكتب «وين بوث» الذى قدم دراسة قيمة لموضوع «وجهة النظر» يقول:

[حين قال برسى لبوك: «إن موضوع الطريقة المتشعب المتشابك بأكمله إنما تحكمه العلاقة التى تربط بين الراوى والحكاية»، كان عليه أن يتوقع أن نقادا كثيرين، مثل إ. م. فورستر سيختلفون معه.][١٣]

أما فورستر فقد عد الموضوع «مجرد ناحية فنية تافهة»؛ فهو يرى أن الميزة الأساسية التى يتمتع بها الروائى هى المعرفة ــ التى لا يعوقها عائق ــ بكل شيء Unhampered omniscience والتى عن طريقها:

«يمتلك ناصية جميع أسرار الحياة، وأنه يجب ألا يحرم من هذا الامتياز. يسأل أحيانا: كيف عرف الكاتب ذلك؟ ما موقفه؟ إنه ليس متسقا؛ إنه يغير وجهة نظره من محدود المعرفة إلى العارف بكل شيء، ثم يعود إلى الموقف الأول مرة أخرى. إن مثل هذه الأسئلة تحمل كثيرا من جو دور القضاء. إن كل ما يهم القارئ هو ما إذا كان تحول موقفه ونقله للحياة الداخلية مقنعا أم لا».[١٤]

ويرى «نورمان فريدمان» فى عرضه لتطور النظرة إلى «وجهة النظر» أن أهم إضافة للموضوع من وجهة نظر المؤيدين قد حدثت فى الأربعينيات من هذا القرن فى كتابات الناقد المعاصر المعروف مارك شيرور الذى يعدها لا مجرد وسيلة لجعل «التقديم» أو «العرض» أكثر ترابطا وحدة،أى «شكلا من أشكال التحديد المسرحى، بل بوجه خاص وسيلة لتحديد الموضوع».[١٥] فى رأيه «أن الرواية تكشف عادة عن عالم مبدع من القيم والمواقف، ومما يساعد المؤلف فى بحثه عن تعريف فنى لهذه القيم والمواقف أن يكون هناك وسط ضابط عن طريق أساليب وجهة النظر ووسائلها؛ فعن طريق هذه الوسائل يمكن الفصل بين تحاملاته وأفكاره المسبقة وبين تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة، فيستطيع بهذا الشكل أن يقيم تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة بشكل مسرحى عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها».[١٦]

بقى أن نضيف أنه كما دافع أتباع جيمس عن فلسفته الروائية وموقفه من «وجهة النظر» المحددة بوجه خاص فإنه انبرى فى فترة لاحقة عدد من كبار النقاد والدارسين للدفاع عن المؤلف ــ الراوى العارف بكل شيء، كان من بينهم الأستاذة «كاثلين تيليتسون» فى المحاضرة التى ألقتها بمناسبة تعيينها أستاذا لكرسى الأدب الإنجليزى بإحدى كليات جامعة لندن فى مطلع سنة ١٩٥٩ تحت عنوان «الحكاية وحاكيها».

تبدأ الأستاذة تيليتسون تناولها للموضوع بقولها: إن الرواية الحديثة تنقصها شخصية معينة، هى شخصية الراوى الذى يظهر بشخصه:

«فليس هناك شخص يقف خارج القصة ويقول «أنا» ويشرح كيف يعرف ما يحدثنا به، ويخاطب القارئ ويخطب، ويسر بالأسرار، ويتملق ويناشد. فنحن (القراء) ضيوف غير مدعوين، فليس هناك ترحيب ولا ضيافة، فقد أختفى السياق الاجتماعى الذى كان يحتضننا كقراء».[١٧]

وتوضح الكاتبة أنها إنما تتحدث من منطلق الخسارة التى منيت بها الرواية نتيجة لذلك؛ فالراوى الذى يشار إليه «بالراوى المقتحم للقصة» ليس وسيلة بدائية غير فنية خرقاء، وليس فيضا من حب الذات والكشف عنها... بل هو أسلوب أو منهج method، يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائى الأكثر رقة.[١٨]

وتشير الكاتبة إلى أنه يمكن أن يساء استخدام هذه الطريقة، فكثيرا ما يساء استخدام الأنواع الأخرى من أنواع الراوى المحدد. أما إمكانياتها وتنويعاتها فلا حدود لها كما توضح ذلك بالأمثلة من الرواية الإنجليزية فى جميع عصورها ــ وكما يمكن أن نصنع نفس الشيء بالإشارة إلى الروسية، وبعض نماذج الرواية المصرية ــ كما سنرى.

وتشكل بعض المكاسب التى يمكن أن يحققها مثل هذا الراوى فى أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التى لا صوت لها؛ أى التى لا تستطيع التعبير عن ذاتها. ويضيف بعدا إضافيا للرواية التى تقدم صورة للماضى، كما هو الحال فى كثير من روايات القرن التاسع عشر:

«فهو يصل الماضى بالحاضر؛ يتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن؛ يصبح صوت الشاعر الذى يضيف منظورا جديدا، وبعدا جديدا للرواية. وهنا لا نرى مجرد أسلوب فنى، بل شيئا أكثر أهمية؛ نرى امتدادا لأفق الرواية كله».[١٩]

أما نورمان دانيال، الذى تناول الصلة بين تعليق المؤلف الراوى والقصة بقدر كبير من التفهم الواعى فقد عبر عن صعوبة الفصل بين شق المهمة التى يقوم بها الروائى أو الأديب الفنان بوجه عام، على خلاف غيره من الفنانين، كالمصور والموسيقى والمثال، بقوله:

«إن الكاتب ممزق دائما بين صعوبة تقديم الشيء ذاته وبين سهولة الإدلاء بما يحس به نحوه... ولكن الأدب يشتق حياته من هذا الصراع ــ وهو صراع أساسى لجميع أشكاله... وترتبط به مشكلة وجهة النظر ارتباط الجزء بالكل».[٢٠]

ولعل إدراكه لهذا الصراع كان أحد الأسباب التى حدت بهنرى جيمس أن ينادى بالتقريب بين الرواية من حيث هى نوع أدبى، وبعض الفنون الأخرى التى لا يعانى روادها من مثل هذا الصراع كالتصوير والموسيقى والعمارة، وذلك فى محاولة للتخلص من اقتحام ذاتية المؤلف لقصته، وهو ما نادى به ت. س. إليوت فى مجال الشعر أيضا.

وفى مقال بعنوان «المسافة ووجهة النظر: محاولة للتصنيف»، يبدأ «وين بوث» بمعارضة القول بتفضيل أسلوب من أساليب وجهة النظر على غيره تفضيلا مطلقا، ويشكك فى قيمة «التعليمات التى يصدرها النقاد بصدد السرد أو الإيهام بالواقع أو المسافة التى يجب قيامها بين الروائى ومادته، مؤكدا أن هذه النواحى الفنية ليست هدفا فى حد ذاتها، ولكن أهمية تحليلها ترجع إلى الكشف عن أسباب نجاح العمل الفنى أو فشله. ويذهب بوث إلى أن الفرق بين استخدام أسلوب ضمير

المتكلم وأسلوب ضمير الغائب مثلا ليس بالصرامة التى نظنها ، وأن الأهم بكثير هو أن نحدد بدرجة أكبر من الدقة والوضوح ارتباط صفات معينة بتأثيرات أو نتائج محددة مرغوب فيها .[٢١] . وهو فى سبيل ذلك يقدم فى مقاله تصنيفات للراوى ووجهة النظر «أكثر تفصيلا» ، وكما يزعم «أكثر ثراء» .

فإذا أردنا إلقاء نظرة سريعة على هذه التصنيفات وجدنا أن **بوث** لم يقدم إلينا منها عددا أكبر مما فعل غيره من النقاد ، بل يطلق عليها تسميات وصفية لا تكاد تخلو من التحذلق فى بعض الحالات . ولكن لما كان بعضها قد أصبح جزءا من قاموس نقد وجهة النظر فسنحاول نقل شىء منها إلى اللغة العربية ، بالرغم مما نجد من صعوبة نقلها بنفس الدقة والقصد فى اللفظ .

يبدأ **بوث** بالتمييز بين هذه التصنيفات لصوت المؤلف :

(أ) المؤلف الضمنى (ذات المؤلف الثانية) **Implied Author**

(ب) الراوى غير المعلن (غير الممسرح) **Undramatised Narrator**

(ج) الراوى المعلن (الممسرح) **dramatised Narrator**

والفرق لا يذكر بين التصنيفين الأول والثانى ، أما فى حالة التصنيف الثالث يصبح الراوى شخصية معلنة فى الرواية ، تعلن عن ذاتها باستخدام ضمير المتكلم أحيانا ، وباسم المؤلف أحيانا أخرى .

ثم يصنف «الراوى المعلن» إلى

(أ) الراصد **Observer**

(ب) الراوى المشارك فى الأحداث **Narrator - agent**

(ج) الراوى الذى يعكس الأحداث **Reflector**

ويرتبط هذا التصنيف مباشرة بالمسافة التى تفصل بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية . ويتناولها النقد تحت هذه التعبيرات :

المفارقة . والنغمة . والبعد الجمالى .

ومن التصنيفات الأخرى التى يمكن أن يقال إنها تحدد نوع العلاقة بين الراوى (ووجهة نظره) والمؤلف ومادته . ما يلى :

الراوى الذى يعتمد عليه . والراوى الذى لا يعتمد عليه .
الراوى الواعى بذاته . والراوى غير الواعى بذاته .

(أ) الراوى صاحب الامتياز **Privileged**

(ب) الراوى المحدود **Limited**

أما الأول فهو الراوى العارف بكل شىء . وهذه المعرفة تختلف درجتها من راو إلى آخر . ولكن أهم مظاهرها هو المعرفة بما يدور فى داخل الشخصيات . أما الثانى فهو الذى تقتصر معرفته على ما يمكن الحصول عليه عن طريق «الرؤية الواقعية» و«الاستنتاج» .[٢٢]

وكما سبق أن أشرنا . ترتبط هذه التصنيفات بشكل أو بآخر بأسلوب تقديم مادة الرواية . من حيث هو تقديم مسرحى يعتمد على المشهد والعرض . أو تقديم سردى يعتمد على الصورة . والموجز السردى . ويرتبط النوع الأول بغياب المؤلف . والثانى بحضوره فى القصة . ذلك من الناحية النظرية ، أما فى واقع الأمر فلا تخلو رواية من النوعين معا ، وإن اختلفت درجة استخدامها .

وقد قدم نورمان فريدمان تصنيفا آخر من هذا المنطلق ، وهو منطلق طرق نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوى ، نشير إليه فى إيجاز ، وذلك بذكر هذه التصنيفات بالترتيب الذى يدل على مقدار المسافة بين الراوى ومادة الرواية :

أ ـ الراوى العارف بكل شىء والمقتحم للقصة .

ب ـ الراوى العارف بكل شىء والمحايد .

ج ـ شاهد العيان «أنا» .

د ـ «أنا» الشخصية الرئيسية .

هـ ـ العارف بكل شىء المتعدد المنتقى .
Multiple Selective Omniscience

و ـ العارف بكل شىء المنتقى . **Selective Omniscience**

ز ـ الشكل المسرحى .

ح ـ الكاميرا .

وهكذا نرى الانتقال تدريجيا من وجهة نظر المؤلف الذاتية فى المصنف الأول إلى ما يمكن اعتباره الموضوعية الكاملة فى المصنف الأخير ، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا ، مارين بالمصنفين الخامس والسادس اللذين يعتمد فيهما المؤلف على عدد من وعى الشخصيات أووعى شخصية منتقاة واحدة لنقل مادته .

فإذا انتقلنا إلى الجزء التطبيقى من هذا المقال أمكننا أن نرى أمثلة لبعض هذه التصنيفات فى الرواية المصرية . نقدمها أولا ثم نحاول تقييمها .

ومن الجدير بالإشارة إليه أن الرواية المصرية ، التى جاءت متأخرة عن الرواية الأوربية بما يزيد عن قرنين من الزمان . قد أفادت من تطور أساليبها الفنية من ناحية ، وحققت قدرا من النضج الفنى يتضح فى بعض نماذجها ، فى فترة وجيزة من ناحية أخرى . ومن حيث أساليب وجهة النظر . من السهل أن نجد أمثلة لاستخدام وجهة نظر المؤلف العارف بكل شىء ، ووجهة نظر شاهد العيان ، وبخاصة فى مرحلة الواقعية من تاريخ الرواية المصرية ، ثم أمثلة لاستخدام تيار الشعور لشخصية واحدة أو أكثر فى مرحلة الرواية النفسية التجريبية ، ثم بعض التجارب لاستخدام أكثر من أسلوب فى بعض الأعمال الروائية المتأخرة .

ولعل الأسلوب الغالب فى بداية تاريخ الرواية المصرية كان أسلوب ضمير الغائب . كما نجد فى «زينب» و «**سارة**» . «**وعودة الروح**» . وإن اختلفت درجة حضور المؤلف أو اقتحامه للرواية . فكلما اعتمد المؤلف على الحدث والموقف الدرامى ـ كما هو الحال فى **عودة الروح** مثلا ـ كان الراوى أكثر حيدة وموضوعية .

ومن أمثلة استخدام أسلوب ضمير المتكلم «**دعاء الكروان**» . و«**الحب الضائع**» **لطه حسين** . وفى كلتا الروايتين تحكى فتاة قصتها .

أما فى أعمال كاتبنا الكبير **نجيب محفوظ** فنجد أمثلة لتطور أساليب وجهة النظر بشكل ملموس من مرحلة إلى أخرى . ومازال كتابنا وبخاصة فى فترة السبعينيات والثمانينيات يجربون تنويعات مختلفة من أساليب وجهة النظر .

وقد اخترنا للدراسة فى هذا المقال أربعة نماذج تمثل عددا من اتجاهات «وجهة النظر» فى فترات الرواية المصرية المختلفة هى :

- **قنديل أم هاشم** **ليحيى حقى**
- **ميرامار** **لنجيب محفوظ**
- **الحرام** **ليوسف إدريس**
- **غرفة المصادفة الأرضية** **لمجيد طوبيا**

أما **يحيى حقى** فقد استخدم أسلوب ضمير المتكلم «أنا» فى روايته القصيرة الرائعة «**قنديل أم هاشم**». ولم نستخدم هنا تعبير «شاهد عيان» عن قصد، فراوى القصة، وهو ابن أخ البطل، لايشهد جميع أحداثها، كما يفعل «شاهد العيان» فى العادة. وهو يظهر فى القصة أحيانا ويختفى تماما أحيانا أخرى، ولكنه يقوم بدور مهم فيها. وتضفى وجهة نظره، التى نرى الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل من خلالها، قدرا كبيرا لا من الواقعية فحسب، بل من الشاعرية على قصة تلك الشخصية.

يبدأ الراوى بتقديم نبذة تاريخية عن جده وعمه إسماعيل، فيحدد البعد الزمنى الذى يفصل ويربط فى الوقت ذاته بينه وبين البطل بقوله :

«كان جدى الشيخ رجب عبدالله إذا قدم إلى القاهرة وهو صبى مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب - وغريزة التقليد تغنى عن الدفع - فيهوى على عتبته الرخامية يرشقها بقبلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه.... وهاجر جدى - وهو شاب - إلى القاهرة سعيا للرزق، فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه المحبب. وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم، يواجه ميضأة المسجد الخلفية، فى الحارة التى كانت تسمى (حارة الميضة) «كانت»، لأن معول مصلحة التنظيم الهدام أتى عليها فيما أتى عليه من معالم القاهرة. طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنما يوفق فى المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب!».

وتعد هذه الفقرة مثلا طيبا لارتباط وجهة نظر الراوى المحدد بخلق جو من الإيهام بالواقع عن طريق التفاصيل الزمانية والمكانية من ناحية، والربط بين الحدث الذى يقدم والتعليق المنبثق عنه بشكل مباشر «طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنما يوفق فى المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب» - من ناحية أخرى.

ويواصل الراوى حديثه قائلا :

«اتسع المتجر وبورك لجدى فيه، وهذا من كرامات أم هاشم. فما كاد يرى ابنه الأكبر يتم دراسته فى الكتاب حتى جذبه إلى تجارته ليستعين به. وأما ابنه الثانى فقد دخل الأزهر. واضطرب فيه سنوات وأخفق. ثم عاد لبلدتنا ليكون فقيهها ومأذونها. بقى الإبن الأصغر - عمى إسماعيل آخر العنقود - يهيئه القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أبهى وأعطر.» (ص ٦٠)

وهنا أيضا نجد الحدث مرتبطا بالتعليق من وجهة نظر الراوى وانبثاقا من الحدث : «اتسع المتجر وبورك فيه - وهذا من كرامات أم هاشم». ثم نلتقى بإسماعيل، ويؤكد الراوى صلته به من ناحية والتعريف به من ناحية أخرى بقوله : «بقى الإبن الأصغر - عمى إسماعيل آخر العنقود». يلى ذلك نوع من التعليق يتخذ شكل النبوءة وتهيئة ذهن القارئ، ويدل أيضا على طريقة القصاص الماهر فى إثارة فضول القارئ لمعرفة ما يلى من أحداث : «يهيئه القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أبهى وأعطر.»

وتتضح تدريجيا صورة ذلك الإبن الأصغر - عم الراوى - ومحط آمال أسرته :

«أصبح وهو لايزال صبيا، لا ينادى إلا بـ (سى إسماعيل) أو إسماعيل افندى، ولايعامل إلامعاملة الرجال. له أطيب ما فى الطعام والفاكهة.

إذا جلس للمذاكرة خفت صوت الأب، وهو يتلو أوراده، إلى همس يكاد يكون ذوب حنان مرتعش، ومشت الأم على أطراف أصابعها. حتى فاطمة النبوية - بنت عمه اليتيمة أبا وأما - تعلمت كيف تكف عن ثرثرتها وتسكن أمامه صامتة كأنها أمة وهو سيدها. تعودت أن تسهر معه، كأن الدرس درسها، تتطلع إليه بعينيها المريضتين المحمرتى الأجفان.

بين حين وآخر نخيل دمعة مترقرقة شخصه إلى شبح مبهم فتمسحها بطرف كمها وتعود إلى تطلعها. الحكمة عندها تتمثل فى كلامه إذا نطق. (ص ٦١ - ٦٢)

ومن الواضح أن الراوى لم يعاصر تلك الأحداث التى يصفها بهذه الدقة. ومن الممكن أن نتساءل : كيف توصل إلى معرفة ذلك كله؟ وكيف علم بأفكار فاطمة وأحاسيسها؟ وأن نشك فى صحة ما يقول. ولكننا لا نفعل ذلك، بل نصدق وننسى أنه ليس «شاهد عيان»؛ فقد استطاع أن يكتسب إيماننا به وبصدق قصته عن طريق ذلك العرض الواقعى المثبت فى عالم الواقع بتفاصيله الزمانية والمكانية والحدثية بحذق ومهارة. ثم أكد صلته بتلك الأحداث بتفصيلة لغوية ذات دلالة كبيرة، هى استخدامه لضمير المتكلم بشكل متكرر حين يقول «جدى»، «عمى»، «جدتى» - فهو جزء من تلك الأسرة التى يروى بعض أحداثها، ويزعم أنه يذكرها على بعدها الزمنى منه : «فما تمثلت فيها هذه الأيام البعيدة إلا وجدته (قلبى) يخفق بذكراها». (ص ٦٣)

ولعل أهم ما يلفت النظر إلى هذا الراوى بوجهة نظره الشديدة الظهور فى الرواية، هو أنه يظهر فى الواقع أحيانا، ويختفى أحيانا (يختفى بداهة طوال فترة وجود إسماعيل فى أوربا مثلا)، ولكنه يعود ليذكرنا أنه كثيرا ما استمع لإسماعيل أو فكر فى أمره، أو عجب لشىء فعله أو شاهده فى لحظة حاسمة من لحظات حياته، كما يوضح هذا التلخيص الموجز بظهوره واختفائه :

يختفى الراوى تماما – بعد الفصل **الأول** – من الفصلين **الثانى والثالث**. وفى الفصل **الرابع** يصف لنا مشاعر الأم وفاطمة النبوية نحو سفر إسماعيل للدراسة فى أوربا، ولكن دون إشارة تدل على وجوده. ولكنه يعود للظهور فى الفصل الخامس حين يصف لنا إسماعيل قبيل سفره وعند سفره:

«إننى أتخيله صاعدا سلم الباخرة، شابا عليه وقار الشيوخ.. كل ما فيه ينبىء أنه قروى مستوحش فى المدينة». (ص ٨١)

«أقسم لى عمى إسماعيل فيما بعد أنه كان يحمل فى أمتعته قبقابا.»

«كما وصف لى وهو يبتسم سراويله وطولها وعرضها وتكتها المحلاوى»

ومن مظاهر حذق المؤلف الكبير **يحيى حقى** أنه قد استخدم تنويعات من أساليب الإشارة إلى أحداث الماضى، دون أن يورط الراوى فى ادعاءات لا مبرر لها. يقول الراوى: «إنى أتخيله» مرة، ثم «أقسم لى عمى إسماعيل» مرة أخرى. وهنا أيضا يثير الإحساس بالصدق عن طريق تلك التفاصيل الملموسة: «يحمل قبقابا»، «سراويله وتكتها المحلاوى».

وفى الفصل **السادس والسابع والثامن** يظهر الراوى فى أشكال مختلفة: منبئا بالحدث، ومعلقا عليه، ومخاطبا البطل، ومتعجبا لبعض أفعاله.

أما الفصل **السادس** فيبدأ بإشارة زمانية – فى حيلة فنية لاختصار الزمن – ثم لمحة للبطل العائد، تليها نظرة مكثفة إلى الوراء، إلى فترة السنوات السبع التى قضاها فى أوربا:

«ومرت سبع سنوات وعادت الباخرة.
من هذا الشاب الأنيق السمهرى القامة، المرفوع الرأس، المتألق الوجه، الذى يهبط سلم الباخرة قفزا؟ هو والله إسماعيل بعينه. أستغفر الله! هو الدكتور إسماعيل، المتخصص فى طب العيون، والذى شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر، والبراعة الفذة.» (ص ٨٣)

وفى الفصل **السابع** حين يحدثنا الراوى عن قصة حب إسماعيل للفتاة الإنجليزية «مارى» يقول دون شعور بالحرج – معلقا على مشاعر إسماعيل، ومحاولا تفهمها:

«والظاهرة العجيبة التى لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه «لمارى» فوجد نفسه فريسة حب جديد. ألأن القلب لا يعيش خاليا؟ أم أن (مارى) هى التى نبهت غافلا فى قلبه فاستيقظ وانتعش؟»

وهنا أيضا خاصية لغوية تبدو واضحة فى الفصلين السادس والسابع على سبيل المثال تتمثل فى الانتقال بين الفعل الماضى والمضارع، وذلك باستخدام المضارع لوصف لحظة فى الحاضر ساعة وقوعها كلحظة نزول إسماعيل من الباخرة، أو لوصف مشاعره، واستخدام الماضى لتقديم مسح لفترة زمنية. أضف إلى ذلك استخدامه لصيغة الأمر حين يخاطب إسماعيل قائلا:

«أقبل يا إسماعيل فإنا مشتاقون! لم نزل منذ سبع سنوات مرت كأنها دهور... أقبل إلينا قدم العافية، وخذ مكانك فى الأسرة، فستراها كالآلة، وقفت بل صدئت، لأن محركها قد انتزع منها. آه! كم بذلت هذه الأسرة لك! فهل تدرى؟».

فلدينا هنا فعل الأمر والمضارع والماضى والمستقبل، كما أن لدينا الجملة التى تقدر واقعا والجملة التعجبية والسؤال، وجميعها تنويعات لغوية أسلوبية تضفى تلوينا خاصا على صوت الراوى الذى يقوم هنا بوظائف متعددة منها الإنباء بالخبر، والتعليق عليه، ثم تقييمه، كما نرى فى الفصل الثامن مثلا حين يوجه الراوى نداءه إلى إسماعيل:

«ماأقساك وماأجهل الشباب! كادت أمه يغمى عليها، وانعقد لسانها وهى تضمه وتقبل وجهه ويديه، تشهق وتبكى. ياالله! كم شاخت وتهدلت وضعف صوتها وبصرها! إن الغائب فى وهم؛ يتوقع أن يعود لأحبابه فيجدهم كما تركهم منذ سنوات.» (ص٩٥)

يبدأ الرواى بالتعليق على وصول إسماعيل دون أن ينبه أهله بموعد وصوله، ثم ينتقل إلى وصف مشاعر إسماعيل ذاته نحو أمه وأبيه والبيت:

«اعترف لى إسماعيل فيما بعد بأنه – حتى فى اللحظة التى كان يجب أن تشغله سعادة العودة إلى أحضان والديه عن القياس والمقارنة والنقد – لم يملك نفسه عن التساؤل! كيف يستطيع أن يعيش بينهم! وكيف يجد راحته فى هذه الدار؟» (ص ٩٧).

وفى الفصل التاسع يبدأوصف الحدث باستخدام الفعل المضارع، ثم ينبهنا الراوى إلى أن ذلك حدث لم يشهده ولكنه علم به:

«علمنا بعد ذلك أنه أشرف على الموت تحت الأقدام لولا أن تعرف عليه الشيخ درديرى.» أما الحدث فهو تحطيم قنديل أم هاشم، وثورة المصلين على إسماعيل، وأما التعليق فيتخذ شكلين:تعليق الراوى:

«لعن الله اليوم الذى سافرت فيه ياإسماعيل؟ ليتك ظللت بيننا ولم تفسدك أوربا فتفقد صوابك، وتهين أهلك ووطنك ودينك». (ص ١٠٥).

ويتخذ صيغة الحسرة والرثاء، والتعليق عن طريق السلوك؛ سلوك الأم والأب:

«صكت الأم وجهها، وتأوه الأب وكتم غيظه، وسكبت فاطمة دموعها مدراراً.» وفى كلتا الحالتين يتميز التعليق بالقصد فى القول، وبلاغة التعبير، وقوة تأثير تفاصيل السلوك. ويختفى الراوى فى الفصول الثلاثة قبل الأخيرة من القصة. ولكنا نتتبع قصة إسماعيل بشغف كبير، ونصغى لا لصوت الراوى فقط وهو يختم القصة، بل لصوت أهل

الحى ، حتى السيدة زينب الذى لعب دورا أكثر أهمية من دور البطل فى القصة :

«إلى الآن يذكره أهل السيدة بالجميل والخير ، ثم يسألون له المغفرة . مم ؟ لم يفض إلى أحد بشىء ، وذلك من فرط إعزازهم له ، غير أننى فهمت من اللحظات والابتسامات أن عمى ظل عمره يحب النساء ، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعا .»

لقد بدأ الراوى المحدد ، المعروف للقارئ ، القصة ، وهاهو ذا يختمها وقد أضفى عليها ذلك الإحساس بالصدق والواقعية ، وحقق لها النجاح الفنى باستخدام صوته ووجهة نظره بتنويعات وتلوينات عدة مؤثرة .

ومن بين روائع **نجيب محفوظ** الكثيرة اخترنا عملا روائيا تلعب فيه وجهة النظر دورا أساسيا ، لا من حيث الشكل الفنى للرواية فحسب ، بل من حيث الرؤيا التى تقدمها ، والتى لايخرج الشكل الفنى عن كونه أداة لتوصيلها .

«وميرامار» التى يمكن أن تسمى رباعية الإسكندرية المصرية (رباعية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر ، والإسكندرية هى مشهد الأحداث ، ورباعية الإسكندرية المصرية للتمييز بينها وبين «رباعية الإسكندرية» التى كتبها الروائى الإنجليزى «لورانس داريل») ، وهى ليست الرواية الوحيدة من نوعها ـ شكلا على الأقل ـ فقد سبقتها رباعية «**داريل**» التى تتكون من أربع روايات مستقلة ، تكون فيما بينها وحدة متكاملة ، هى : «**جوستين**» ، و«**بلتزار**» ، و«**مونت أوليف**» و«**كليا**» ، والتى نشرت فيما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ ، وتبعتها مباشرة تقريبا رباعية «**فتحى غانم**» **الرجل الذى فقد ظله** والتى أطلق عليها اسم «**رباعية القاهرة**» ١٩٦٠ ـ ١٩٦٢ ، ثم جاءت «ميرامار» فى ١٩٦٧ .

ولعل أول مايميز بينها وبين رباعيتى داريل وغانم هو أنها رباعية فى مجلد واحد . أما مايميز كلتا رباعيتى محفوظ وغانم عن رباعية داريل فهو أن كلتيهما تعالج فترة زمنية من تاريخ مصر ، من وجهة نظر قومية وطنية ، فى حين تتخذ رباعية داريل من الإسكندرية مسرحا لأحداث يمكن أن تحدث فى أية مدينة ذات حضارة وتاريخ ، لعدد من الشخصيات المنتمية إلى جنسيات مختلفة ، تجمع بينها اهتمامات اجتماعية وسياسية ومادية وشخصية معينة ، ويرتبط أفرادها فيما بينهم بعلاقات عاطفية أو مصلحية متنوعة .

ولعلنا بهذا التمييز بين هذه الأعمال قد أشرنا بطريق غير مباشر إلى إحدى دلالات «وجهة النظر» التى سبق ذكرها ، وهى موقف الروائى من موضوعه اجتماعيا أو سياسيا أو فلسفيا .

ولعله من واجبنا أن نشير أيضا إلى أن وجهة النظر القومية هذه لاتنفى مايمكن أن يكون لهذه الأعمال من دلالات إنسانية أو اجتماعية أو سياسية أعم وأشمل .

فإذا ركزنا النظر على «**ميرامار**» هنا وجدنا أنها تقدم فى المكان الأول صورة للفترة التالية لثورة ١٩٥٢ ، وأنها حين نشرت كان قد مر على الثورة فترة زمنية بلغت عقداً ونصف عقد تقريبا ، بحيث يستطيع المؤلف أن ينظر إلى الخلف قليلا وإلى الحاضر ، بل يلقى ببصره إلى أمام ، فى محاولة لتقييم تلك الثورة ، أو بالأحرى نتائجها ، كما ترى من خلال عدد محدد من الشخصيات التى مستها الثورة بإجراءاتها وقوانينها بشكل ما .

ذلك مايبدو لأول وهلة أنه موضوع الرواية ، ولكنا إذا تأملنا الأمر بقدر أكبر من التعمق اتضح لنا أن الأمر لايتعلق بثورة واحدة حدثت فى عام ١٩٥٢ بل بثورة أكبر وأطول عمراً ، يبدو أنها تمتد إلى الوراء أحيانا إلى سعد زغلول ، وأحيانا أخرى إلى أحمد عرابى من ناحية ، ومن ناحية أخرى مازالت مستمرة ، إن لم يكنْ على مستوى الواقع ففى نفوس عدد من أبنائها .

ومن ناحية أخرى يتضح هذا لنا من اختيار **نجيب محفوظ** أولا لمدينة الإسكندرية كمشهد للأحداث (وسنعود لاختياره «بنسيون ميرامار» على وجه التحديد بعد قليل) ، ثم لاختياره لأربع من الشخصيات يرى الحدث من خلالها . ثانيا أنه يهدف إلى وضع مسافة بينه ـ بوصفه المؤلف ـ وبين الحدث أو الصورة التى يقدمها . أما من حيث اختيار المكان فالإسكندرية التى كانت تعرف قبل الثورة بالعاصمة الثانية ، التى ينتقل إليها الملك والوزارة صيفاً ، لم تعد كذلك ، بل هى الآن على بعد كاف من العاصمة ، والمركز الحقيقى للثورة ، وإليها تعود شخصيات الرواية ، لتنظر إلى الخلف إلى حياة أكثر إيجابية ومشاركة فى الأحداث ، وكأنها بذلك تستطيع أن تتأمل تلك الأحداث كلا من وجهة نظرها بدرجة أكثر من الوضوح . وهنا تكمن أهمية «وجهة النظر» أو «وجهات نظر شهود العيان» ، الذين هم فى الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية أو الأبطال أو ـ بمعنى أصح ـ الأبطال الفاشلون كل فى قصته .

ومن الواضح أن لاختيار هذه الشخصيات صاحبة «**وجهات النظر**» أهمية خاصة ، كل واحدة فى حد ذاتها ، وفى علاقاتها بالأخريات .

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات الأربع أمكننا أن نرى معاملات الارتباط بينها ، إنْ جاز لنا استخدام هذا التعبير الرياضى ، أما من حيث السن : فعامر وجدى شيخ ، أما حسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى فشبان فى مقتبل العمر . ويشارك فى الأحداث ـ وإن لم يكن لهم «وجهة نظر» موظفة فى بناء الرواية ولكنها معلنة ومسموعة خلالها ـ طلبة مرزوق ، وهو أصغر قليلا من عامر وجدى ، ولكنه ينتمى إلى نفس الجيل الماضى ، تشاركه فى ذلك صاحبة البنسيون اليونانية ماريانا ، ثم هناك فى مركز متوسط من القصة وأحداثها «زهرة» الشابة الريفية الجميلة التى يهتم بها كل من الرجال بطريقته الخاصة .

ومن السهل أن نرى ـ خصوصا إذا نظرنا إلى زهرة ـ أن الرواية يمكن أن ينظر إليها من منظور واقعى وآخر رمزى ، فزهرة تمثل أبناء الريف ، تمثل الشعب ، أو تمثل مصر .

أما على المستوى الواقعى ، **وهو ماسنركز عليه هنا** ، **فقد أظهر «محفوظ» براعة فائقة فى خلق الإيهام بالواقع** . فإذا عدنا برهة قصيرة

إلى تصنيف الشخصيات لوجدنا أن من بين الشخصيات صاحبة «وجهات النظر» الأساسية الأربع، والشخصيات الثلاث ذوات وجهات النظر الثانوية، عامر وجدى ومنصور باهى من المجموعة الأولى ينتميان اجتماعيا إلى الطبقة الوسطى المهنية، فعامر صحفى متقاعد، ومنصور مذيع وله أخ ضابط شرطة، وهو يعمل بإحدى الشركات، أما حسنى علام فمن طبقة ملاك الأرض الأثرياء. ومن المجموعة الثانية طلبة مرزوق الذى ينتمى إلى نفس الطبقة، وماريانا التى تنتمى إلى طبقة الأجانب المنتفعين عن طريق خدمة ذوى الأموال فيما مضى، وخدمة طبقة أكثر تواضعا فى زمن القصة. أما زهرة فمن الشعب الذى يتوق إلى الحياة الطيبة، وإلى المعرفة، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف.

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات من حيث موقفها من «الثورة» بالمعنى العام والمحدد، لأدركنا أن فى داخل نطاق المعارضة والتأييد هناك مواقف بعدد هذه الشخصيات.

وهنا نعود مرة أخرى إلى واقعية المكان، والخلفية الزمنية، وتفرد الشخصيات وتميزها فهى تشكل مزية خاصة للرواية على المستوى الواقعى. وترتبط ارتباطا وثيقا بنجاح توظيف وجهات النظر بها.

أما المكان فهو «بنسيون ميرامار»، وهو مكان يلتقى فيه النزلاء من مختلف الأعمار والميول والانتماءات الاجتماعية، وإن كانوا جميعا قادرين على دفع نفقاته التى أصبحت فى متناول الطبقة الوسطى بعد أن كان مقصورا على خدمة كبار القوم والأثرياء فيما قبل الثورة، ومازال يحمل بعض أمارات الأرستقراطية الزائلة، فيما عدا «زهرة» التى تعمل لكسب عيشها بخدمة هؤلاء النزلاء.

وهو مكان يطل على البحر. ويلعب البحر والجو وتقلباته بوجه عام دورا مهما فى خلق الخلفية بوصفها وسيلة غير مباشرة للتعليق على الأحداث. والربط بين العالم الداخلى للشخصيات والعالم الخارجى المحيط بها.

وفى هذا البنسيون تلتقى الشخصيات، تجتمع وتتفرق، تجمعها مائدة الطعام وليالى أم كلثوم والاحتفال برأس السنة، كما يجمعها كل مايعصف بالبنسيون من أحداث غريبة مثيرة تبلغ درجة العنف أحيانا.

فإذا انتقلنا إلى الشخصيات الرئيسية وجدنا أن كل واحدة منها تظهر لنا متميزة متفردة وأننا نتعرف عليها لاعن طريق الوصف والتعليق بل عن طريق ما ينقل إلينا من وعيها، ومايدور به من خواطر وأحاسيس.

هنا نلاحظ أن المؤلف قد اختفى نهائيا كما اختفى الراوى التقليدى، سواء كان الراوى «العارف بكل شىء» أو «شاهد العيان»، فقد استخدم نجيب محفوظ أسلوب «الوعى المنتق» لأربع شخصيات، نرى الأحداث والشخصيات الأخرى كما تقع على وعى كل واحدة منها على حدة.

ومن هنا كان على المؤلف أن يحدد معالم تلك الشخصيات ومظاهر حياتها الوجدانية والفكرية ومواقفها الاجتماعية والسياسية. وقد نجح فى ذلك نجاحا كبيرا عن طريقين: الأول منهما هو مسرحة وعى تلك الشخصيات، بحيث أمكننا أن نرى لون ذلك الوعى وشكله وحركته فى أثناء الحدث، والثانى هو نقل صورة واضحة لتفاعل تلك الشخصيات عن طريق الحوار بينها من ناحية وعن طريق ما يضمره كل منهم نحو الآخر من ناحية أخرى. وقد كان اعتماد محفوظ على تيار الوعى وعلى الحوار بدرجة تكاد تكون متساوية، على نحو قوى الشعور بالواقعية التى تمتاز بها هذه الرواية النفسية السياسية فى آن واحد.

ومن الصعب أن نتناول جميع الشخصيات الرئيسية ووجهات نظرها بالتفصيل الذى تستحقه ومع ذلك فسنحاول تقديم بعض الأمثلة بما نستطيعه من إيجاز، موضحين كيف يعتمد محفوظ إلى جانب الحدث والحوار، على الأسلوب والصورة الفنية لرسم معالم الشخصية صاحبة وجهة النظر.

فعامر وجدى مثلا صحفى متقاعد عجوز ينتمى باعترافه إلى عهد مضى، يعيش على ذكريات ماضية، ذكريات بطولة وكفاح من ناحية، وحب فاشل ونهاية حياة عاطفية مؤسفة من ناحية أخرى. وفى تيار شعوره تتتابع صور الماضى والحاضر، وتكثر الإشارة إلى الموت والتشبيهات التى تدل على الكبر والفناء، ويشغله التفكير فى الإيمان بالله وفى النهاية المتوقعة، على نحو ماترى من الشذرات التالية:

«الإسكندرية أخيرا.

الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع.»[٢٥]

تلك بداية صورة وعيه، صورة الإسكندرية مرتبطة بذكريات الماضى. أما الحاضر فمختلف، تختفى النبرة الرومانسية وتخلفها نظرة واقعية: «العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر فى ذاكرتك، فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لاشىء فى لامبالاة فلا يعرفك. كلحت الجدران المقشرة من طول ماسكنت بها الرطوبة. وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس فى البحر الأبيض... والهواء المنعش القوى يكاد يقوض قامتى النحيلة المقوسة، ولامقاومة جدية كالأيام الخالية.» (٧ و ٨).

ويرى عامر وجدى مرور الزمن لا على وجه الجدران وفى قامته المقوسة فحسب، بل على وجه ماريانا ومظهر غرف البنسيون كذلك.

«وقفنا نتبادل النظر. طويلة رشيقة، الشعر ذهبى، والصحة لابأس بها، ولكن بأعلى الظهر إحديدابة، والشعر مصبوغ حتما، واليد المعروقة وتجاعيد زوايتى الفم تشى بالعجز والكبر. إنك ياعزيزتى فى الخامسة والستين، رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أذيالها. ولكن هل تذكرينى؟»(ص ٩) ثم وهو يتذكر كيف عامله رئيس التحرير الجديد بعد الثورة:

ذلك العجور الذى يخفى جسده المحنط تحت بدلة سوداء من عهد نوح. وقال: من عينّه الزمن الهازل رئيسا للتحرير:

«زمن البلاغة ولى، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة؟!»

ثم وهو يبدى رأيه (داخليا) فى أولئك الذين خلفوا جيله من الصحفيين :

«راكب طيارة ! أيها القرة جوز المقمع شحا وغباء .. إنما خلق القلم لأصحاب العقول والأذواق ، لا للمجانين المعربدين من ضحايا الملاهى والحانات .. ولكن قضى علينا طول العمر بالسير فى ركاب زملاء جدد فى المهنة ، لقنوا علمهم فى السيرك ، ثم اجتاحوا الصحافة ليلعبوا دور البهلوانات .. » (ص ١٤) .

وتتكرر صورة الشيء القديم حين يقول مشيرا إلى ماريانا «ما أجمل أن توضع فى متحف جنبا إلى جنب (ص ١٩) أما الماضى ببطولاته وآماله فتثيره فى نفسه «زهرة» بشبابها ونضارتها وإيمانها بالثورة، فحين تقول عن طلبة مرزوق .

« ـ يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات » .

يقول :

«وقع قولها من أذنى موقعا «غريبا» فدار رأسى فى دائرة سحرية قطرها قرن كامل » . (ص ٤٥) وتذكره بسعد زغلول عن طريق تداعى الخواطر ، فينتقل فكره من الباشا إلى الأفندى وإلى الفلاح ، وإلى حدث من أيام الزعيم سعد زغلول واعترافه بأنه فلاح واستماعه للشباب .

إن وجهة نظره هى وجهة نظر رجل آمن بالثورة ولكنه صدم ببعض نتائجها .

وفى مقابل وجهة النظر هذه نجد وجهة نظر حسنى علام (وهى إحدى وجهات النظر المنتقاة) ، ووجهة نظر طلبة مرزوق الثانوية ، وكلاهما ناقم على الثورة ، فالأول لأنها قضت على الثروات ورفعت من قدر ذوى الشهادات ، والثانى لأنها أطاحت بثروته وتركته حائرا غاضبا لايتورع عن أن ينافق المؤمنين بها ، مثل سرحان البحيرى .

أما حسنى علام فنى حالة غيظ وعدم استقرار ، يعكسها الجو وتجواله المجنون بالعربة ، وجريه وراء بنات الليل ، وعدم تورعه عن مهاجمة «زهرة» ، وترديده لكلمة فريكيكو . ولنقرأ هذه الفقرة التى تجمع بين جنباتها إشارات إلى البحر والثورة ، ومشاعره نحوها مشاعر حادة متباينة ومتضاربة :

«فريكيكو .. لاتلمنى !

وجه البحر أسود محتقن بزرقة . يتميز غيظا . يكظم غيظه . تتلاطم أمواجه فى اختناق . يغلى بغضب أبدى لا متنفس له .

ثورة . لم لا . كى تؤذبكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم فى التراب . يا سلالة الجوارى . إنى منكم ، وهو قضاء لا حيلة لى فيه . وقد عرفتنى ذات العين الزرقاء بقولها «غير مثقف» ، والمائة فدان على كف عفريت ، وقبعت تنتظر ثورا آخر . »

ومن الخواص الأسلوبية التى ترتبط بوجهة نظر حسنى علام تلك الجمل القصيرة التى لاتكاد تترابط ، والتى تشكل جزءا من الأسلوب التأثيرى المستخدم فى أسلوب تيار الوعى ، ثم تلك الصور الحسية التى ترتبط بطبيعته كما فى «تنتظر ثورا آخر» (ص ٢٠) وكما يتضح فى الفقرة

التالية :

«البحر يمتد تحتى مباشرة كأنما أراه من سفينة . وهو يترامى حتى قلعة قايتباى ، محصورا بين سياج الكورنيش ودراع حجرى يضرب فى الماء كالغول . بينهما يختنق البحر . يتلاطم موجه فى تثاقل وهو كظيم ، بوجه أسود ضارب للزرقة منذر بالغضب . يضطرم ببياض محشو بأسرار الموت ونفاياته » ص ٨٧ ـ ٨٨ فهنا نجد صورة البحر المحصور كالغول ، والبحر المحشو بأسرار الموت ونفاياته » ـ وهى صور ـ قاتمة مخيفة ، تعكس شعوره بالفشل والإحباط والخوف الكامن فى داخله ، بالرغم مما يبديه من مرح .

أما منصور باهى الذى خان الثورة فتسيطر على وعيه صورة «السجن» و «النفى» و «العفن» و «المستنقع» و «الجحيم» . فهو يحس بالجحيم فى الداخل وفى الخارج ، ويردد أقوالاً مثل «الحثالة هى الحثالة» ، و «طعم السم وعواقبه» ، ويرى فى حنقه على سرحان حنقا على نفسه ، وفى «درية» أداة من أدوات التعذيب» . أما زهرة فيرى أنها «المنفية الوحيدة» فى البنسيون ، ويطابق بين خيانته لدرية وخيانة سرحان لزهرة ، وينقل على نفسه الشعور بالخيانة فيردد :

«هويت إلى الحضيض» (ص ١٨٨)

«تحولت إلى جثة هامدة» و «ثابرت على الموت» . (١٨٩) .

ويرى ذاته فى زهرة وقد «سلبت الشرف وهجرت بلا كبرياء» ، ويضيف :

«خيل إلى أننى أنظر فى مرآة» . وهذا التردد بين زهرة تارة وبين سرحان تارة أخرى إنما يدل على اضطراب وجهة نظره . فهو مثل من أمثلة «وجهة النظر» التى لايعتمد عليها ، فى حين يمثل كل من عامر وجدى وحسنى علام وجهة نظر يعتمد عليها ، لأنها تمثل وجهة نظر شخصية بعينها ، وقطاعا تنتمى إليه هذه الشخصية أيضا إلى حد كبير .

ومنصور باهى مثله مثل سرحان البحيرى ، شخصيته مريضة ، فكل منهما يخون الثورة بطريقة مختلفة ، يخونها باهى بعدم الثبات على المبدأ ، وبخوفه وتردده ، ويخونها سرحان بانتهازيته وعدم أمانته فى إخلاصه للثورة ولزهرة فى آن واحد .

وفى كلتا الحالتين تنم وجهة النظر عن درجة من حب الخير والشرف ، ولكنها درجة لاتكفى لمقاومة الشر والخوف والتردد . حين يرى سرحان زهرة تذكره بجو الريف وحلاوته ، ولكنها ترى من خلال صور حسية شهوانية ، تنم عن طبيعته الجشعة المتقلبة :

«هاى لايف .

معرض أشكال وألوان مثير للشغب ، شغب البطون والقلوب . وجبة هائلة من الأنوار الباهرة ، تسبح فيها قدور فواتح الشهية ، العلب الحريفة والمكسرة ، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة ، الألبان ومستخرجاتها ، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمربعة والمنبعجة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات . لذلك تتوقف قدماى بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية .. وهواء الخريف يلفحنى بدسامته الجنسية ، وعيناى ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة . طوبى

للأرض التي غذت وجنتيك ونهديك . » (ص ٢٠٣ – ٢٠٤) .

فإذا انتقلنا إلى النقطة التالية وهي **التفاعل بين وجهات النظر** وجدنا أن هذا التفاعل يدور حول موضوعين محددين هما الثورة أولا ، ثم زهرة ثانيا ، ومحاولتها التعلم ، وقصة حبها مع سرحان البحيري مع مافي ذلك من ارتباط على المستوى الرمزي .

أما الثورة فتتفاعل بشأنها وجهات نظر عامر وجدي وطلبه مرزوق من ناحية ، والمدام ومرزوق وعامر وجدي من ناحية ، ومرزوق وسرحان البحيري ، وحسني علام وسرحان البحيري – في أوقات متفرقة – ثم زهرة وعامر وجدي فقط . وكأن وجدي وزهرة هما المؤمنان الوحيدان بالثورة ، وجدي كان يحلم بها ، وزهرة تريد أن تعيشها ، في حين يخشاها وينافقها طلبة ، ويخونها منصور وعلام .

ويحدث هذا التفاعل على مستويين : **المستوى الخارجي** عن طريق الحوار ، **والمستوى الداخلي** عن طريق مشاعر أصحاب وجهات النظر المختلفة ، الواحد نحو الآخر . وسنكتفي – لضيق المكان – بتقديم مثل أو مثلين لكل مستوى . فإذا اخترنا المثل الأول لهذا التفاعل وجدنا أن الحوار يدور بين طلبة مرزوق وعامر وجدي ، وتقوم المدام بدور المعلق على مايقولان . ولكن ذلك يحدث بعد أن نكون قد عرفنا موقف وجدي من مرزوق كما ينعكس على وعيه في أول لقاء لهما في البنسيون :

« يميل إلى القصر والبدانة ، منتفخ الشدقين واللغد ، وله عينان زرقاوان رغم (سمرة بشرته ذو طابع أرستوقراطي لاتخطئه العين ، وينم عنه صمته المتكبر إذا صمت ، وحركات رأسه ويديه المتزنة المرسومة بدقة إذا تكلم » . (ص ٢٨)

ويتضح من هذا الوصف الخارجي أن مظهر طلبة مرزوق لايروق لعامر وجدي ، فليس انتفاخ الشدقين واللغد ، ولا العيون الزرق في بشرة سمراء ، من علامات الوسامة في شيء – كما يتضح في النبذة الموجزة عن تاريخه . فحين تقدمه المدام بقولها :

«كان وكيلا لوزارة الأوقاف ، ومن الأعيان الكبار » .

يأتي رد الفعل من جانب عامر وجدي في صورة تقرير لواقع ماض :

« لم يكن عندي في حاجة إلى تعريف . عرفته من بعيد بحكم مهنتي على عهد النضال السياسي. وبطبيعة الحال من أعداء الوفد . وتذكرت أيضا أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر ، وأنه جرد من موارده عدا القدر المعلوم » .

ثم يلي ذلك حوار تقول فيه المدام برثاء :

– كان يملك ألف فدان ، كان يلعب بالمال لعبا ..

وهنا قال الرجل بامتعاض :

– انقضى عهد اللعب .

– وأين كريمتك ياطلبة بك ؟

– في الكويت مع زوجها المقاول .

وكنت أعلم أن الحراسة فرضت عليه لشبهة تهريب ، بيد أنه فسر مأساته قائلا :

– خسرت أموالي جميعا ثمنا لنكتة عابرة !

فسألته :

– هل دعيت إلى تحقيق ؟

فقال بازدراء :

– المسألة بكل بساطة أنهم كانوا في حاجة إلى أموالي .. (ص ٢٨ – ٢٩) وهكذا يكشف الحوار بهدوء ودون جلبة أو تعليق عن وجهتي نظر المشتركين فيه .

ويتأكد موقفهما في الحوار الذي يجيء بالفقرة التالية من الرواية ، والذي يقدم له مرة أخرى بلمحة من وحي وجدي :

« لم يكن على مائدة الإفطار سوانا . وكانت الأيام القلائل الماضية قد قربت بيننا ، وأزالت حواجز الحذر ، فغلب الأنس بروح الجيل الواحد على الخلافات البالية ، وإن انطوى كل منا في أعماقه على مزاج متفرد مناقض لصاحبه . ولكن تجئ أوقات يبرز المزاج الثاوي في الأعماق ليثير الغبار والتحديات . أجل قد سألني بلا مناسبة :

– أتدري ما السبب وراء المصائب التي حلت بنا ؟

فتساءلت بدهشة :

– أي مصائب تعني ؟

– أيها الثعلب ، إنك تعرف تماما ماأعني .

– ولكن لم تحل بي مصائب من أي نوع كان ..

رفع حاجبيه الأشيبين وقال :

– لقد اغتيلت شعبيتكم كما اغتيلت أموالنا ..

– لعلك تذكر أني خرجت من الوفد ، بل من الأحزاب جميعا ، منذ حادث ٤ فبراير ..

– ولو .. ثمة لطمة أطاحت بكبرياء الجيل كله .

فقلت زاهداً في الجدل :

– بصرف النظر عن موقفي فإني مشوق إلى معرفة رأيك ..

قال بهدوء وازدراء :

– يوجد سبب بعيد في طرف الحبل المشدود حول أعناقنا ، شخص لايكاد يذكره أحد ..

– من هو ؟

– سعد زغلول !

لم أتمالك من الضحك ، فراح يقول بحدة :

– أجل ، منذ دأب على إثارة الإحن بين الناس ، والتطاول على الملك ، وتملق الجماهير ، رمى في الأرض ببذرة خبيثة ، ومازالت تنمو وتتضخم كسرطان لا علاج له ، حتى قضى علينا .. » (ص ٣٠ – ٣١) .

وفي هذا الحوار الذي يتسم بالواقعية والصدق وعدم التكلف ، يكشف طلبة عن موقفه باستخدام عدد من التشبيهات القوية ، والصور البلاغية ، مثل الاغتيال ، والخنق بالحبل المشدود حول الأعناق ، والبذرة التي تصبح سرطانا .

أما وجدي فلا يتجاوز تعليقه على أقوال طلبة الضحك ، وهو أبلغ تعليق . ومن الواضح أن المؤلف يعتمد على استخدام المفارقة ،

ونبرة الصوت إلى جانب الصورة الفنية . فوصف طلبة لسعد زغلول لابد ان يثير ضحك عامر وجدى ، نتيجة للتضاد الواضح فى حين يحس عامر وجدى بشىء من التعاطف مع طلبة ، ويرى «أنه يستحق شيئا من الرثاء . عليه أن يبدأ حياة جديدة مريرة بعد الستين» (ص ٣٠) فإن طلبة لايرى إلا عملاء من حوله ، حتى فى المدام وعامر وجدى ، ولاينقذه من ذلك الإحساس سوى إدراكه أن «المدام قد فقدت زوجها فى ثورة ، وماذا فى الثورة الأخرى ، وإذن فسوف نعزف لحنا واحدا» (٢٣) . وهو بلاشك لحن من الغضب والكره ، مع ماتضمنته الصورة من مفارقة ساخرة . أما بشأن عامر وجدى فيقول طلبة : «فكرت ، واقتنعت ، أن التاريخ لم يعرف عسيلا فوق الثمانين» . (ص ٣٢) ويبرز كرهه للثورة بقوله إن اعتداءها على ماله إنما هو اعتداء على سنن الله وحكمته » ، وهو الزعم الذى تبرر به طبقة المستغلين فلسفتها .

وهكذا نرى كيف أن استخدام وجهات نظر متعارضة قد أفاد موضوع الرواية من جهة تقديم صورة موضوعية لا يقتحمها المؤلف ولايفرض عليها تعليقا أو رأيا شخصيا .

فإذا انتقلنا إلى **النموذج الثالث** من أساليب وجهة النظر فى رائعة **يوسف إدريس** «**الحرام**» فقد يبدو وكأن **يوسف إدريس** يستخدم «**وجهة نظر**» المؤلف «العارف بكل شىء» بالشكل التقليدى ، ولكن النظرة المدققة ، وبخاصة بعد سماع المؤلف وهو يشير إلى استخدامه أسلوبا فنيا جديدا كل الجدة فى روايته (٢٣) ، تكشف أنه يبدأ من منطلق المؤلف الراوى ولكنه يستخدم أكثر من تشكيل واحد من هذا الأسلوب البالغ الثراء .

ففى داخل إطار وجهة نظر المؤلف الراوى الذى يتحدث بضمير الغائب ، يضمن المؤلف وجهة نظر إحدى شخصيات الرواية ، بحيث نرى الحدث فى عدد من فصولها من وجهة نظر فكرى أفندى مأمور التفتيش . ومع ذلك فالمؤلف الراوى يحتفظ لنفسه بوظيفة إلقاء الضوء على جوهر القضية التى تقوم حولها «الحرام» ، وهى قضية «الغرابوة» ، تلك الفئة المطحونة من العمال الزراعيين ، التى يقرر المؤلف أن الرواية قد غيرت النظرة إليها ، وذلك عن طريق تعريف دقيق متعاطف فيما يشبه الخطبة أو المحاضرة ، تتخلل بعض فصول الرواية وأحداثها .

ولعل أهم ما يجب تأكيده هنا هو أن هذا الأسلوب لا يتعارض مع موضوعية الروائى فى شىء . وذلك أن الروائى فى تعريفه بحياة عمال الترحيلة «إنما يلتزم أسلوبا يكاد يكون تسجيليا ، يقدم فيه الحقائق مفصلة كما سترى ، وهو بذلك لا يقحم شعورا شخصيا على هذه الصورة التسجيلية ، التى تقوم وجهة النظر فيها على العلاقة بين المؤلف وموضوعه .

وحين تتسم نبرة صوته بالسخرية ، كما هو الحال فى بعض إشاراته إلى البوليس والنيابة (رجال الأمن) فإن ذلك يأتى مرتبطا ببعض مظاهر سلوكهم التى تبدو واقعية ولكنها شائنة مخجلة .

وحين تتسم نبرته بالتعاطف فهى نتيجة لما يقدم إلينا عن طريق الحدث . واستجابة بعض شخصيات الرواية لذلك الحدث بشكل متعاطف أو العكس .

ومن الجدير بالذكر هنا أن إحدى خصائص هذه الرواية وغيرها من أعمال يوسف إدريس أننا نرى الحدث ورد الفعل لا من وجهة نظر فردية فحسب ، بل من وجهة نظر جماعية أيضا . فقصة المرأة البائسة المعذبة عزيزة ، بل حياة الترحيلة كلها ، لا ترى من وجهة نظر فكرى افندى أو غيره من أهل التفتيش فحسب . بل نرى القرية كلها ، بأطفالها ثم رجالها ونسائها ، وهم يتحولون أمام عيوننا من احتقار وكره وغضب تجاه الترحيلة إلى التفهم والحب والتعاطف .

فإذا أردنا اختيار بعض التسميات النقدية لوجهة نظر المؤلف الراوى فى هذه الرواية أمكننا أن نقول إنها تجمع بين وجهة نظر الراوى العارف بكل شىء ، والموجود فى كل مكان ، الذى يعلق على الحدث ، ويشرح ، ويقدم الصورة التسجيلية . وبين وعى بضع شخصيات وردود فعل الجماعات . ولعل إضافة **يوسف إدريس** تتمثل فى هذه الناحية أكثر منها فى تلك الخطبة أو المحاضرة التى نجدها فى الفصل الرابع من الرواية مثلا . ففى الرواية الإنجليزية أمثلة عدة لمثل هذه الكتابات التى تعالج موضوع كتابة الرواية تارة ، أو وظيفة الفن تارة ، أو موضوعا يرتبط بأحداث الرواية . مثل تأثير البيئة على الشخصية ، كما هو الحال فى بعض أعمال «**هنرى فيلدنج**» أو «**جورج إليوت**» مثلا . الجديد هنا أن «الغرابوة» يمثلون النصف الأهم من جماعتى القصة : جماعة أهل التفتيش وجماعة الترحيلة ، وأن الحدث المهم ، وهو قتل طفل حديث الولادة ، ما يلبث أن يلتصق بهم ، ولكن حكاية الحدث لن تتم قبل أن يحدث التلاحم بين الجماعتين .

ثم هناك سبب قوى آخر لتبنى **يوسف إدريس** لهذا الأسلوب ، وهو أن «الغرابوة» حتى قرب نهاية القصة لم يكن لهم صوت ، فالصوت المسموع هو صوت أهل القرية بقيادة فكرى أفندى والأسطى محمد وصالح الخولى وغيرهم .

فحين يعيى التفكير المأمور يعن له فجأة أن «الخاطئة المجرمة» لابد أن تكون إحدى نساء الترحيلة ، يقدم لنا يوسف إدريس مشهدا رائعا ، ترن فى جنباته كلمة «دول» ، إشارة إلى «**الغرابوة**» الذين يشار إليهم بذلك الضمير المجرد .

وأشار فكرى افندى فجأة بالخيزرانة التى كانت معه ، أشار إلى الفضاء الكائن خلف الإصطبلات وقال :

ــ لازم واحدة من دول . وتطلعت العيون والقلوب إلى حيث يشير ، وجاءه الجواب من أكثر الواقفين ، وكأنه فرحة بالبراءة .

ــ هم . ما فيش غيرهم . ودى عايزة كلام . دول غرابوه ولاد كلب . قالوا هذا وتحفزوا جميعا لأى إشارة تصدر عن المأمور . (٢٤)

غير أن المأمور يعود فيقول :

«ــ والله يمكن البنت نبوية» .

ويتفق الجميع معه . ولكن رأيه النهائى هو :

«ــ أبدا . هم دول ما فيش غيرهم .»

وغمغم الواقفون حوله . يلعنون الغرابوة ويؤيدون . » (ص ١٧ ــ ١٨) وحين يلتقط المؤلف الراوى الخيط ويبدأ فى تعريفنا بهؤلاء الغرابوة ، كما يفعل فى بداية الفصل الثانى ، لا يزعجنا الأمر من الناحية الفنية ، إذ يبدو أنه يفعل ما ليس منه بد .

والغرابوة ليسوا من قاطنى التفتيش . ولا يمكن لأحد أن يتصور أنهم من قاطنى التفتيش ، إذ ليسوا هم أكثر الناس فقرا فى بلادهم ، الذين يدفعهم الفقر إلى اللجوء إلى العمل فى التفاتيش البعيدة . وترك دورهم وقراهم سعيا وراء يومية لا تتعدى القروش القليلة ؟ أليسوا هم ذوى الأسمال البالية . والرائحة الغريبة . والخلقة الكريهة ؟ لا يمكن لأحد أن يتصور أناكهؤلاء من قاطنى التفتيش ، فقاطنوا التفتيش كلهم مزارعون محترمون . لكل بيته وأولاده وبهائمه وجلبابه النظيف الجديد الذى يرتديه بعد انتهاء العمل ليسهر به فى القهوة . ويروح به المآتم والأفراح ...

أما الغرابوة أنفسهم فقد كانوا لا يقيمون وزنا كبيرا لتريقة الفلاحين أو نظرتهم ، وكأنهم هم معترفون أنهم غرابوة ، وأنهم ترحيلة ، وكأنهم أى شىء قد يخطر على بال أى إنسان . فادام الواحد منهم قد حظى بمكان فى الترحيلة ، وضمن أن يعمل أكثر من ثلاثة شهور كل يوم وبأجر ، فليقل عنه القائلون ما شاءوا » . (ص ١٩ ــ ٢٠)

وتمضى أحداث الرواية ، ثم يعود المؤلف للظهور فى الفصل الرابع عشر ليقدم إلينا حكاية عزيزة ، ثم فى الفصل الخامس عشر ليسجل وجهة نظر أهل التفتيش الذين يدركون أن للغرابوة بيوتا وزوجات وأطفالا . فى فقرات من أجمل فقرات الرواية المصرية .

ومما يلاحظ فى تلك الكلمات ، التى تصدر عن المؤلف الراوى ، أنها تتسم من حيث الأسلوب بقدر من اللغة الرسمية التى تختلف عن لغة السرد فى بقية الرواية ، والتى تقترب كثيرا من اللغة العامية . ولعل تلك حيلة من حيل تحقيق بعد كاف بين المؤلف ومادته ، فالأسلوب هنا أسلوب عام وليس أسلوبا فرديا يسمع فيه صوت فرد عادى ، بل هو صوت حيادى كصوت مؤلف المسرحية فى توجيهاته الموجزة للممثلين .

وهناك ناحية فنية أخرى تكشف عن وجهة النظر ، استخدمها **نجيب محفوظ** ــ كما رأينا ــ وغيره من كبار الروائيين . ويستخدمها **يوسف إدريس** كذلك . توظيف الحدث بتفاصيله الدقيقة الملموسة للكشف عن المشاعر والأفكار والمواقف . فجميع الأعمال التى قام بها أهل التفتيش لمساعدة عزيزة المسكينة المعذبة ، والأجر الذى يدفع لها ويدفع لجارتها التى تعنى بها ، فى أثناء مرضها والماء الذى يوفرونه لشربها ، والطعام الذى يرسلونه إليها ، وذلك المشهد المقلق بجوار الخليج . ولحظة الوداع الحزينة . كلها أدوات من أدوات أساليب «وجهة النظر» التى برع يوسف إدريس وتميز فى استخدامها .

بقى أن نشير فى كلمات قليلة إلى أنه كما استخدم **يوسف إدريس** أكثر من أسلوب لوجهة النظر ، فقد فعل نفس الشىء وعلى نطاق أوسع **مجيد طوبيا** فى روايته «**غرفة المصادفة الأرضية**» ، حيث استخدم مزيجا من أسلوب تيار الشعور وجماعة شهود العيان ، فى عمل تتضح فيه محاولة للتجريب والتجديد جديرة بالدراسة ، نرجو أن نعود إليها مع غيرها من أمثلة «**وجهة النظر**» فى أعمال جيل الستينيات والسبعينيات .

• هوامش

(١) Philip Stevick, ed. The Theory of the Novel, (Newyork and London, Macmillan, 1967), p. 85.

(٢) نفس المرجع،ص ٨٦

(٣) Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative (London : Oxford University press, 1966) Refernce to 1971 edition, p. 250.

(٤) نفس المرجع،ص ٢٥١

(٥) Norman Friedman, 'Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,' The Theory of the Novel, op. cit, p. 112.

(٦) J. W. Beach, The Method of Henry James, (New Haven, 1918)

(٧) Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1921)

(٨) Beach, The Method of Henry James, pp. 56 - 71.

(٩) Lubbock, The Craft of Fiction, p. 62

(١٠) انظر لزيادة التفصيل : أنجيل بطرس سمعان «صورة سيدة» فى بين الروائى والرواية (القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢)

(١١) انظر :
Malcolm Bradbury, Possibilities (London, Oxford University Press, 1973), Part I, pp. 3 - 27.

(١٢) Aspects of the Novel (London and New York, 1927).

(١٣) Wayne Booth, 'Distance and Point of View' Theory of the Novel, p. 87.

(١٤) See Aspects of the Novel, pp. 118 - 128.

(١٥) See Theory of the Novel, p. 117.

(١٦) نفس الصفحة

(١٧) Kathleen Tillotson, TheTale and the Teller (London, 1959) pp. 10 - 11.

(١٨) نفس المرجع ص ١٢ ــ ١٣

(١٩) نفس المرجع ص ٢٤ .

(٢٠) Theory of the Novel, p. 109 - 110.

(٢١) انظر نفس المرجع ص ٩١ .

(٢٢) انظر بوث بنفس المرجع ص ٩٢ ــ ١٠٦

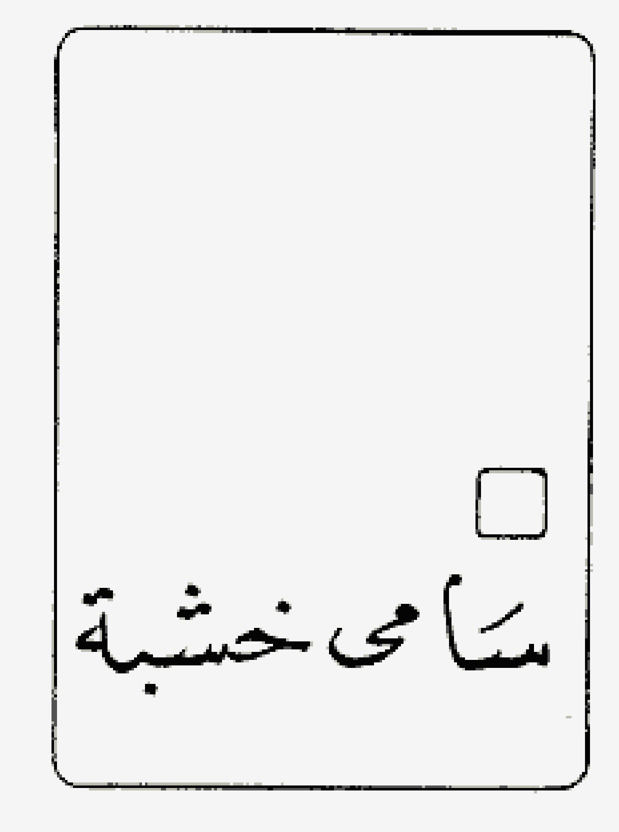
(٢٣) فى تعليق على بحثين عن المرأة الريفية فى الرواية المصرية :
«إنجيل بطرس سمعان» «صورة المرأة الريفية فى الرواية المصرية»
منى أبو سنة :
«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman».
ألقيا فى الندوة الدولية عن المرأة الريفية والتنمية (القاهرة ١ ــ ٤ ديسمبر ١٩٨٠) ونشرا ضمن أبحاث الندوة ــ القاهرة ١٩٨١ .

(٢٤) يوسف إدريس : «الحرام» طبعة مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ ــ ١٨ .

جيل الستينيات

فى الرواية المصرية

تحقيق فى الأصول الثقافية



البدء فى محاولة التقييم العام . الفكرى والفنى ، لظاهرة أدبية أو فنية كانت قد انطلقت إلى عالم الوجود كالمغامرة ، أو الضرب الريادى – بالإبداع – فى عوالم لا نهاية لأبعادها ، بأدوات جديدة وحساسية طازجة – هذا البدء فى تلك المحاولة ، يكاد يكون مساويا للقول بأن «المغامرة» قد أنتهت . وأنها تتحول ، إن لم تكن قد تحولت حقا ، إلى ظاهرة تقليدية ، رسخت أصولها ، واتضحت معالمها . إذ تجاوزت مرحلة التكوين . تصبح تلك المغامرة ، التى استقر بأصحابها مكانهم . وألف الناس أدواتهم وحساسيتهم ، مطالبة – من ناحية – بأن تحاكم نفسها ، وأن تقبل محاكمة الآخرين لها من ذوى الأهلية ، ومطالبة ـ من ناحية أخرى ـ بأن تتجاوز نفسها ، أو يتجاوزها مغامرون جدد ، لايستريحون للتقليد . ولكل مغامرة من هذا النوع بواعث أو دوافع لا يكون البحث عنها جزءا أصيلا من عمل النقد الفنى أو الأدبى ، لأنه بحث سيزداد اعتماده على أدوات مؤرخ الثقافة .(وناقد تاريخها ، إذا توافرت فى لغة هذه الثقافة تلك الأدوات ، على نحو يفوق اعتماده على أدوات النقد المباشر أو التطبيق . ولكننا نعتقد أن النقد الصحى ، والمتفاعل ، لأعمال جيل الستينيات المصرى ، الروائية بوجه خاص ، وفى مجالى القصة بشكل عام والشعر ، لايقوم دون بحث تلك البواعث أو الدوافع وكشفها)وقد يكون هذا الكشف أحادى الجانب ، وربما كان بالضرورة كذلك (!) ولكن على البحث أن يجهد من أجل تحقيق موضوعيته) .

ولأننا نتعامل هنا مع ظاهرة إبداعية . تنتمى إلى ذلك الجزء من الواقع . الذى يطمح إلى إعادة تشكيل الواقع نفسه ، والذى يعيد التشكيل حقا فى كل عمل إبداعى ، تشكيلا قائما على وعى خاص وحساسية فريدة وفطرة (موهبة !) قادرة على خلق أبنية فنية أصيلة ومتماسكة – لهذا السبب – الذى يبدو نظريا قبل أن يكون عمليا ، وإن كان يحمل الصفتين فى آن واحد – لن يكون علينا أن نعزل الدوافع أو البواعث «الاجتماعية / السياسية / الاقتصادية» التى حتمت ظهور جيل الستينيات فى الأدب المصرى . ثم حتمت على أفراد من مبدعيه أن يصوغوا رؤاهم واهتماماتهم ومعاناتهم وحساسيتهم فى القالب الروائى . ومع ذلك . فإن هذا الجانب من الدوافع أو البواعث . لن يغيب عن بالنا ونحن نبحث عن الأسس التى انطلق منها جيل الستينيات فحتمت ظهوره . ثم حتمت عليه أن يكتب الرواية .

إن الأسس التى تنطلق منها ظاهرة إبداعية فنية الى الوجود . هى أسس ثقافية ، هى مكونات المعرفة وصانعة الوعى ، وهى التى تتفاعل مع أذهان المبدعين ، ومع نوع وعيهم بظروف حياتهم العامة والشخصية ، لكى تتخلق فى النهاية حساسيتهم الخاصة ، أى طريقتهم فى الإدراك . وفى التعبير ، وفى البناء . الأحداث والوقائع والتجارب العملية تتحول إلى معان وأفكار وعبارات وأشكال . قبل تحولها – وفى أثناء ذلك – إلى تجارب انفعالية . تحتاج عند المبدع إلى بناء فنى . ولذلك لا نرى بابا ندخل منه إلى بحثنا غير باب الأصول الثقافية (الفكرية) التى نبعت منها . وقامت عليها تجربة جيل الستينيات الروائية .

ونحن ،حينما نشير «فجأة» فى السياق السابق إلى تجربة ذلك الجيل الروائية . لايغيب عن بالنا أن الغالبية العظمى من كتاب الرواية فيه قد بدأوا تجربتهم الإبداعية كلها بالقصة القصيرة . وبصرف النظر عن القرابة الفنية بين النوعين الأدبيين (الرواية والقصة القصيرة) . وبصرف النظر أيضا عن آراء تقليدية كثيرة لا يستهان بها . تقول بأن ممارسة أحد الكتاب لأحد النوعين لابد أن تفتح طريقه إلى ممارسة النوع الآخر . أو أن هذا – على الأقل – هو أقوى الاحتمالات – بصرف النظر عن ذلك . فنحن نعتقد بأن تحول الكثيرين من كتاب القصة القصيرة فى

هذا الجيل إلى الرواية كان ضرورة حتمها نوع الواقع «الاجتماعي الثقافي» الذي أحاط بهم في الخمسينيات والستينيات، كما حتمها نوع تعاملهم «السياسي» مع هذا الواقع. لقد كتبوا القصة القصيرة، لا في بداية التجربة الإبداعية فحسب؛ تلك البداية التي تحتم دائما نوعا من التهيب إزاء المشروعات الفنية الكبيرة، ونوعا من تعجل الإكمال ومشاهدة الأثر ومعاناة النتيجة، بل كتبوها أساسا – ومعظمهم بدأ كتابتها مع بداية كتابته بعامة في نهاية الخمسينيات – من خلال ممارسات جزئية لتجارب مبعثرة، ومن خلال وعي يتلقى العالم الواقع مجزءا ومشتتا ومقسم البناء، ويفسره تفسيرا أحاديا (دينيا كان أو ماركسيا!) ولكنه يواجه في كل لحظة بعثرته و «لا – انتظامه» المرهق والمثير للخيال في آن واحد.

ولم يكن التفسير الأحادي، أيا كان اتجاهه، قادما – على وجه الدقة – من خارج إدراكهم التلقائي للعالم كما قد يتوهم كثيرون، بل كان تبني أي نوع من التفسيرات التي توحد العالم وترى فيه سياقا متصلا وبناء منطقيا متراكبا، تعبيرا عن توق حقيقي إلى إدراك ذلك العالم الواقع وتغييره، بإجباره على أن يلم شتات التجارب المبعثرة، واللحظات المنتزعة من أي سياق، لكي يصبح مفهوما قابلا لأن يحاط به، ولأن يدفع – من ثم – إلى التغير. ولم يكن ذلك التوق متعلقا أو ذاتيا؛ فقد كان العالم من حولهم لا يكف عن الادعاء بأنه سياق متصل، وبناء منطق متراكب، وأنه «يجرى تغييره» بإرادة واعية، ووفقا لتصور عقلاني يعي حاجاته من المعرفة، والعدل، والحرية، والجمال. لقد «علمهم» العالم / الواقع حلمهم وغرسه فيهم. ثم اكتشفوا منذ أوائل الستينيات على الأقل، أن ما تعلموه كان «الضرورة» التي ينبغي أن تكون، ثم لم تكن.

إن ذلك التوق إلى إدراك العالم وتغييره، الذي غرسه في جيل الستينيات المصرى مجتمع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودولتها، هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع تعاملا «سياسيا»، يطمح على الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم / الموضوع، وإلى إخضاع العالم لإرادة الذات وتصوراتها العقلية عن مستقبل العلاقة، ومستقبل طرفيها. ولا أغالى إذا قلت إن هذا النوع من التعامل بين ذات الكاتب المبدع وعالمه الواقع، هو في جوهره تعامل «ملحمى»، لابد أن «يسفر» عن كتابة الرواية، بخاصة إذا كان هذا التعامل مدفوعا بإرادة ذاتية بما تريده من العالم وما تريده له منذ البدء.

هكذا نجد أن هذا الجيل، الذي ظل حتى ابتداء عقد الستينيات تقريبا، منشغلا بالقصة القصيرة، محاولا التجديد فيها، والتعبير عن مشاغله ورؤاه وعلاقاته بالعالم الواقع، وعن طموحه في العالم وللعالم معه، من خلالها. حتى قيل إن قالب القصة القصيرة هو القالب الطبيعي لـ «النفس القصير» الذي اتهم به هذا الجيل في البداية ضمن ما اتهم به – نجد أن هذا الجيل قد شرع يفكر تفكيرا «روائيا» منذ بدايات عقد الستينيات تقريبا[1]، مستخلصا من نظرته المحدودة، ومن تجاربه المجزأة مع عالم بدا له ممزقا فاقد المنطق، ومتناقضا مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماسك ومنطقية.

كان بوسع النقاد، أو مؤرخي الأدب، أن يعثروا في أعمال أجيال الرواد من الأدباء المصريين، على المصدر الأساسي للتأثير الفكري، واضحا أو في حالته «الأصلية» تقريبا؛ فهكذا عثر النقاد على موقف الأرستقراطي المستنير، ممتزجا بتحرر البورجوازي الجديد، وانبهار تلميذ فلاسفة عصر التنوير الليبراليين الفرنسيين، عند محمد حسين هيكل، وعثروا على موقف البورجوازي الليبرالي القومي الصغير، ممتزجا بأقدار محسوبة من الليبرالية الاقتصادية، والماركسية، والمادية الفجة عند نجيب محفوظ حتى «الثلاثية».. ثم امتزجت كل هذه الأشياء بعد ذلك بأقدار محسوبة أخرى من التصوف والرؤية العضوية للتاريخ، مع قدر من اليأس إزاء فكرة «التقدم»، مازجه العبث مرة، واليقين من الحتم – الميتافيزيقي أو التاريخي – مرة أخرى، مع نزوع وطني ثابت؛ وإيمان – كإيمان العجائز – بضرورة الإصلاح، واكتشفوا ثنائية كانط (وابن رشد) ممتزجة بشعبية فنية، وبنزوع فلاسفة الملكية الفرنسيين إلى قيم الماضي، عند يحيى حقي. ولا يصعب تتبع الملامح الواضحة المشابهة أو المخالفة، للأصول الفكرية الخاصة (والشائعة) عند المازني أو توفيق الحكيم.

ولكن محاولة تحديد الأصول الفكرية (المؤثرة إيديولوجيا وجماليا) لكتاب جيل الستينيات المصرى، ستكون محاولة شاقة – إن لم تكن مستحيلة الاكتمال – في إطار مقال واحد. والأسباب تكاد تكون بديهية.

أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التي شاركت في صنع فكر هذا الجيل وحساسيته (من جانبيها الإيديولوجي والجمالي) لا يكاد يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد، وبين ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم في مصر والعالم العربي، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية، من فلسفة وفكر سياسي وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وموسيقية وتشكيلية.

والسبب الثاني هو تشابك كل تلك المؤثرات، المباشرة وغير المباشرة، الاجتماعية والعقلية، وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاحمتين، نبعتا دون شك عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين، ولكنهما بلغتا مستوى من النضج الواضح عند أدباء جيل الستينيات: رغبة تحليل الواقع المعيش والثقافات السائدة – المحلية والواردة – في ضوء الفهم النابع من الاجتهاد الخاص لكل واحد من هؤلاء الأدباء؛ ثم رغبة تأصيل الفكر الشخصي لكل واحد منهم في ضوء إدراكه لتجاربه الاجتماعية والذهنية، وما يحصله من تجارب الآخرين المعاصرين له من جيله أو من الأجيال الأخرى. فحينما كان جيل الستينيات قد بدأ يدرك ذاته، ويكتشف تفكيره «الروائي» من خلال تعامله الملحمي مع العالم / الواقع، كانت جميع الأنظمة الفكرية الشائعة قد فقدت قابليتها للتصديق، وفقدت بريقها القديم، ولم يبق إلا المعرفة بها (أحيانا)، وحمل «تراث الآباء» ونتائج التجارب الشخصية.

والسبب الثالث، هو ضعف تأثير أي فلسفة (أقصد: نظاما فلسفيا متكاملا) لاقترن بتجربة سياسية أو ممارسة تطبيقية عملية تصلح لترشيد التعامل مع العالم / الواقع. فما الحاجة إلى أي نظام فلسفي

تأملى فى عالم ممزق لا منطق له . يطالب «أبطاله» بأن يوحدوه وأن يعيدوا إليه عقله . أو فى عالم مقلوب وظالم يسعى أبطاله إلى تعديل وضعه وإقامة العدل فيه ؟ !

فإذا حسبنا أن جيل الستينيات قد حصل نصيبه مما وصل إليه من تراث آبائه . ومما حصله من تجارب شخصية . ثم تذكرنا أن هذا الجيل نشأ أساسا فى غيبة المدرسة الليبرالية السياسية فى مجتمعه ، وفى ظل عملية التخلص السطحية من «قيود» الماضى وقوالبه . ومحاولة نسيان التراث على الرغم من الغوص المستمر والخفى فى طينة هذا التراث ، وبنفس الأسلوب التقليدى . وتذكرنا أن هذا الجيل نشأ فى أثناء مرحلة «تقسيم» الصراع الاجتماعى . على الرغم من الاعتراف اللفظى بأن هذا الصراع بديهى وأنه لا يمكن تجنبه . وتذكرنا أن هذا الجيل نشأ أيضا فى ظل التقلب بين النزعات الوطنية : المصرية ، والعربية ، والإسلامية ، فى حين كان مطالبا طوال الوقت بانتظار جنة أرضية يقال له إنها وشيكة الظهور وإن كان القائلون بها لايفتأون يؤجلون موعد الظهور وينتحلون لذلك الأعذار ، وأن هذا الجيل قد نشأ كذلك فى ظل إدانة كل ماض قريب . سياسيا . بكل اتجاهاته التى تورطت فيه أو التى حاربته أو التى تجاهلته . كما أنه وجد نفسه مطالبا -- بوصفه أول جيل عاش صباه كاملا فى ظل المجتمع الجديد . منتظرا تلك الجنة الموعودة المؤجلة - بالاقتداء بـ «جدية» أبناء ذلك الماضى الذى لا يلق إلا التمجيد المطلق أو الإدانة المطلقة . وبالحذر من تقليد أساليب الحياة الغربية . مع مطالبته باستيعاب علوم الغرب وأساليبه فى الإدارة والإنتاج والإبداع . دون أن تكون ثمة جدوى اجتماعية واضحة من التعليم والاستيعاب مع إجداب الوعى واستحالة استقرار معنى للانتماء إلى أية أيديولوجية «رسمية أو معارضة» . . .

إذا تذكرنا تلك الملامح المتناقضة المتضاربة ، لاقتربنا شيئا ما من تصور «المناخ» الاجتماعى الثقافى العام الذى نشأت فيه وتطورت مواقف أبناء هذا الجيل الفكرية . وحاجتهم إلى التعامل المستقل . اعتمادا على قدراتهم الخاصة . مع العالم / الواقع ذلك التعامل «الملحمى» الذى حتم ظهور رواياتهم . أو ملاحمهم التى يصبحون هم أبطالها .

ولكن المكونات العقلية (الفكرية - الثقافية) لذلك المناخ . لم تكن أقل تناقضا . بل بلغت حدا من التشوش لا ضابط له فى الغالب . وأسرع إلى القول بأن الضابط المفتقد كان الفكر النقدى المسموع والمؤثر .

لقد بدأ جيلنا حياته الواعية . ونشاطه الإبداعى . وسط مجموعة متعارضة من أقطاب التكوين العقلى لهذا العالم / الواقع .

الدين الرسمى . والدين السائد :

الرسمى سنى محافظ . معلب ومحفوظ أو متباعد فى ترفع عن مشكلات العصر الكبرى وقضاياه . ولكنه لا يبخل بفتوى صريحة ـ إذا طلبت منه حول تلك القضايا : تداخل حرية الفرد وحرية الجماعة ، وتقابل مطلب العدل مع مطلب الحرية ، وماهية الكون وحقيقته فى عصر الفيزيقا النووية والرياضيات النسبية ، وحقيقة التاريخ فى عصر فلسفات الصراع الحضارى والقومى والطبقى ، ومسئولية الإنسان الفرد إذا كان وعيه ، وعمله ، يصنعان له دون اختيار ومسئولية ، وحقيقة الجنس والإرادة فى عصر يقال فيه إن الدافع الجنسى ، أو إرادة الحياة ، أو كليهما . يحركان الحياة البشرية دون شريك . .

أما الدين السائد . أو «التدين» على الطريقة الشعبية . فلا ترفع فيه عن حقيقة معيشة ، ولا وعى له ـ فى الوقت نفسه ـ بما يتجاوز العيش اليومى المباشر فى القرية والحارة . وهو فى المكاتب والمصانع والجامعات يتعايش ـ فى داخل عقل الإنسان الواحد ـ مع شذرات من أنواع شتى من الوعى ، متماشية مع جوهره أو متناقضة معه ، ولكنه يتعايش معها فحسب : لا يحتك بها ولا يتعامل معها إلا إذا تعرضت لجوهر الإيمان بوجه خاص ، فحينئذ يرفضها ، فجأة ودون نقاش .

النزعة الفلسفية :

النزعة السائدة بين المثقفين التقليديين من جيلى الأجداد والآباء . هى نزعة الاحتماء بالماضى الذهبى فى مواجهة طغيان «الغزو الفكرى - الثقافى - الحضارى» القادم من الغرب . وهى نزعة الذعر من «الأجنبى» . الممتزج بالكراهية له والاستعلاء عليه فى نفس الوقت . وهى نزعة أصابت جيلا بأكمله أو جيلين ، وكان ذلك تندما ، فقد كانت تلك النزعة تسيطر على المجتمع المصرى فى القرن الأسبق . حتى عالجها ، أو ردعها ، «الغزو» الفعلى والالتحام ، واكتشاف إمكانية الاستفادة من الفزع دون خسران الذات القومية ، ودون الذوبان فى ثقافة الغزاة . وإذا كانت هذه النزعة لم تجد لها منذ الخمسينيات ممثلين أقوياء على المستوى الفكرى . فإن جيل الستينيات قد واجه ما يشبه «الحملة المنظمة» من جانب وسائل الإعلام الجماهيرية : للترويج للنزعة السلفية وتقديمها بوصفها المنبع الأصلى للفكر «الرسمى» . ولم يكن من الممكن لتلك الحملة أن تكسب عقول مثقفى الستينيات . فضلا عن المبدعين والأدباء . ولكنها . لنجاحها الجماهيرى على الأقل . نجحت فى إثارة اهتمامهم بثقافة الأسلاف . وبمحاولة اكتشاف علاقتهم الحقيقية بتلك الثقافة فى تجلياتها الواقعية . وفى الصور التى تتجسد بها فى قيم حياة الآباء والأجداد ، وسلوكهم العقيدى وأحكامهم الأخلاقية .

هكذا جاءت الخلفية «الثقافية / الاجتماعية» لبطل رواية «**أيام الإنسان السبعة**» لعبد **الحكيم قاسم** : متكونة من ظاهرة الطرق الصوفية فى الريف . لا بوصفها إيديولوجية أو عقيدة . ولكن بوصفها نوعا من «تنظيم الحياة» ينتمى إلى عصر يتلاشى ، وجاءت الخلفية الفكرية / الاجتماعية لرواية «**الزينى بركات**» **لجمال الغيطانى** . متكونة من ظاهرة النمو السرطانى لمراكز القوة الخفية فى بناء السلطة التقليدى «على الطريقة الشرقية» ، وتكونت الخلفية الفكرية لرواية «**الطوق والأسورة**» **ليحيى الطاهر عبد الله** . من ظاهرة القيم الخلقية الموروثة التى تتحكم فى الحياة . بصرف النظر عن «الإرادة» الفعلية لمن يطبقونها .

الفكر السياسى : سنلتقى هنا ، بأكثر مصادر التكوين والتأثير الفكريين لجيل الستينيات أهمية وغزارة ، وأكثرها تفاعلا مع إبداعهم الروائى بوجه خاص ، الذى انعكست فيه تفاصيل تلك العلاقة الملحمية بين مبدعى الستينيات الأدباء ، وعالمهم الواقع . من خلال الفكر السياسى

بكل اتجاهاته وموضوعات اهتمامه. لقد تلقى هذا الجيل معظم ما يعرفه، وما يستخدمه فى التعامل الذهنى مع عالمه من «فلسفة»، لا يضارعه فى ذلك الأثر سوى الأعمال الإبداعية الكبيرة لعدد محدود من مبدعى الأجيال السابقة، ولعدد آخر من ترجمات الأعمال الإبداعية الأجنبية، ثم الكتابات والترجمات النقدية المتميزة لعدد محدود آخر من نقاد هذه الأجيال نفسها. ولا نغالى إذا قلنا إن تأثير أى مصدر آخر – غير الفكر السياسى – كان يعود فينصب فى مجرى الفكر السياسى، متحولا كذلك إلى رافد جديد للفكر السياسى نفسه. إن التأثير «الجمالى» أو الفنى، أو التأثير الإيديولوجى، لكتابات **نجيب محفوظ** ذات الطابع التجديدى (منذ «**أولاد حارتنا**» عام ١٩٥٩)؛ أو لكتابات **لويس عوض وشكرى عياد وعبد القادر القط ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل** النقدية، سواء فى أصول النظريات النقدية، أو فى التراث، أو فى النقد التطبيق؛ أو كتابات **عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم** فى اكتشاف الأدب الشعبى؛ أو لترجمات أعمال **سارتر وألبير كامو وهيمنجواى وشتاينبك وفوكنر ومورافيا** وكتاب مسرح العبث؛ أو لأفلام مخرجى «الموجة الجديدة» الفرنسيين السينمائية.. إلخ.. لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفنى) إلا من خلال تعامل جيل الستينيات مع هذه الأعمال «الأدبية» تعاملا سياسيا أولا؛ فقد كان التجديد الجمالى أو الفنى، أداة من الأدوات الضرورية فى إدراك العالم / الواقع – إعادة المنطق والنظام إلى لامعقوليته وفوضاه – وفى تجديده بعد ذلك.

ولكن هذا لا يعنى أن «**الفكر السياسى**» نفسه كان منطقيا، أو أن عناصر تكوينه كانت ذات بناء متماسك الأركان، بل العكس؛ فقد كان الاحتياج إلى فهم الأعمال الإبداعية الكبيرة (الأدبية، أو المسرحية أو السينمائية) والأعمال النقدية الكبيرة أيضا، فهما «سياسيا» وتوجيهها فى أذهان الجيل لخدمة «وعيهم السياسى»، كان ذلك الاحتياج دليلا آخر على «فوضى» الفكر السياسى نفسه، وعجزه عن تفسير العالم، فضلا عن تغييره.

فى الموضوع «القومى» انقسم الفكر السياسى – أحيانا عند المفكر الواحد أو المدرسة الفكرية الواحدة – بين الدعوة الى المصرية، والدعوة إلى العروبة، والدعوة إلى الإسلامية، مع دوائر صغيرة من الدعوة إلى «الإفريقية»، أو الدعوة إلى العالمية. ولم تكن كل «دعوة» قادرة على الارتباط بتصور واحد لما تدعو إليه؛ فالمصرية موزعة بين تصور لجذور فرعونية، أو عربية أو إسلامية أو غربية، والعروبة موزعة بين مفهوم دينى ومفهوم لغوى تاريخى ومفهوم مادى (لغوى تاريخى اقتصادى)، والإسلامية موزعة بين مفهوم دينى ومفهوم حضارى، وكلا المفهومين موزعان بين نزعات سلفية وتجديدية، قومية (عربية) ولا قومية.

وفى الموضوع الحضارى، انقسم الفكر السياسى، بين «الأصالة والمعاصرة»، وبين إعادة اكتشاف الذات فى التراث وحده، وتجديد الذات بالاتجاه غربا حيث نبع التقدم والاستنارة؛ وكل ذلك دون تحديد لدلالات المصطلحات أو محتوى الاتجاه. لقد جاءت معظم هذه الدعوات من جانب مفكرين «هواة» يكتبون للصحافة أساسا، ويكتبون فى موضوعات شتى، دون سند من بناء فلسفى مستقل وواضح.

وفى الموضوع الاجتماعى انقسم الفكر السياسى بين الدعوة للديمقراطية، والليبرالية الاقتصادية والتخطيط فى إطار ديكتاتورية مستنيرة، والاشتراكية الإسلامية، والإشتراكية الديمقراطية، والماركسية، و«اشتراكيتنا» التى تأخذ من كل نبع جرعة، حتى أصبح الأسلوب الشائع هو تحديد «اشتراكيتنا» هذه – سلبا – بما «ليست عليه»، دون قدرة على تحديدها إيجابيا بما هى عليه فى الواقع أو تكونه.

وفى ظل تلك الفوضى وذلك «اللاتحدد»، أصبح الفكر السياسى المترجم، أو الوارد من المشرق العربى بوجه خاص – وهو نفسه فكر انتقالى مشتت المصادر، غامض المصطلحات والمحتوى والأهداف – هو المصدر للتعليم السياسى. ومن خلال الفكر المترجم. تعرف جيل الستينيات فلسفات التاريخ والحضارة، مصوغة غالبا فى ضوء التجربة التاريخية للغرب باستنارة متفتحة أو بتعصب منغلق، وعلى فلسفات التطور الاجتماعى والتحرر العقلى والتحليل النفسى أو الاقتصادى أو اللغوى – حيث تدخل هذه الفلسفات فى نسيج الفكر السياسى – ومن ثم «المواقف» السياسية العملية فى كل ميدان، فيزداد بذلك التناقض بين مايتعلمه جيل الستينيات من «فكر» عملى، والمواقف التى تتحكم أو تسود فى العالم / الواقع الذى يعايشونه.

الاتجاه الماركسى:

ومنذ بداية الستينيات، كان لهذا الاتجاه ثقله التاريخى – الذى يستمده من نجاحه فى إحداث التغيير الثورى فى بلاد كثيرة أخرى – ولكنه مضى يفقد بريقه باستمرار تجاوز العالم والواقع لتحليلاته، وباستمرار الاتجاه نفسه فى اكتشاف انعزاله عن الواقع وأخطائه فى تحليله، ومن ثم ملاحقة تغيرات الواقع بمحاولات لتغيير تحليلاته مع تثبيت منطلقاته.. دون جدوى. وبلغت مأساة غربة هذا الاتجاه ذروتها حينما أمسك بعبارات محدودة (قالها الفيلسوف الماركسى الفرنسى روجيه جارودى) عن قدرة الثقافة العربية / الإسلامية على إنتاج «جدلية علمية» استنادا إلى فلسفة ابن رشد، وإنتاج «مادية تاريخية» استنادا إلى فكر ابن خلدون، فكأنما أيقظت هذه العبارات فى هذا الاتجاه عقلا غائبا لبعض الوقت، ولكن دون جدوى.

ومع عجز هذا الاتجاه عن تقديم «فلسفة» نسقية متكاملة قومية الطابع، ازداد أيضا عجزه عن إبداع «نقد» يتحول إلى جزء أصيل من الظاهرة الثقافية، سواء بتحليلها بوصفها ظاهرة اجتماعية كلية، أو بتحليل «مفرداتها» – وهى الأعمال الأدبية والفنية نفسها – التحليل القادر على دمج نفسه فى الظاهرة الكلية، وعلى دفع الظاهرة نفسها – فى الوقت ذاته – إلى مزيد من العمق الأصيل والحقيقى.

واللافت للنظر أن الأعمال النقدية والفكرية التى قدمها هذا الاتجاه فى عقد الستينيات تكشف عن تخلف الغالبية الساحقة من أصحابها عن متابعة التطور أو فهمه؛ ذلك التطور الذى لحق منهجهم نفسه فى العالم الخارجى، شرقه وغربه، فى حين اكتفت هذه الغالبية الساحقة بالتحليل الطبقى العام – السياسى والاقتصادى غالبا – للأعمال

المتفردة . الأمر الذى ضاعف من عزلة هذا الاتجاه ومن عجزه . حتى أصيب بما يشبه الضمور الكامل .

وبالرغم من العلاقة الملحمية التى قامت بين جيل الستينيات وعالمه (علاقة الأبطال المتفردين الذين يسعون لتغيير العالم وإعادة صياغته بقدراتهم الذاتية . التى أدت إلى وضع هذا الجيل بالضرورة «على يسار» الواقع الاجتماعى والظاهرة الثقافية) . فإن الخلافات بين هذا الجيل وبين الاتجاه الماركسى لاتقل أهمية ووضوحا عن خلافاته مع العالم / الواقع . الاجتماعى والثقافى .

كانت نزعتهم اليسارية – أو «أصبحت» بالنسبة لعدد منهم – نزعة «تلقائية» تكتسب وعيها وأسسها الفكرية من خلال علاقة جدل واسع ومتعدد الجنبات وطويل المدى مع «كل» مايغزو عقولهم ووجداناتهم من تجارب . وكانت الهزيمة فى ١٩٦٧ هى ذروة تلك «التجارب دون جدال» . فى حين كان نزوع الاتجاه الماركسى إلى اليسار نزوعا «منطقيا» . يفترض نفسه «ذهنيا» قبل «خوض التجربة» . وبصرف النظر عنها . وبينما تحول النزوع اليسارى «التلقائى» إلى نزوع أصيل وفعال وعملية مطردة النمو . متعددة التجليات . تحول النزوع اليسارى الذهنى إما إلى تبرير للعالم / والواقع . أو خلاف «ذاتى» معه . يعود إلى الاتفاق معه عند أول فرصة . ودون مبرر واقعى واضح . وغالبا دون شروط . وهى عملية مزدوجة أو متناقضة الاتجاهين . تؤدى بالضرورة إلى تزايد الفجوة بين النزعتين . لا إلى سدها كما يتوهم كثيرون .

الاتجاه الوجودى :

برز هذا الاتجاه فى الجامعة . فى الاربعينيات وأوائل العقد التالى . وارتفع صوته بالصحافة فى الخمسينيات . ولكنه لم يؤثر تأثيره الحقيقى فى متلقى جيل الستينيات إلا من خلال الترجمات البيروتية لأعمال **سارتر** . ثم الترجمات القاهرية لأعمال **ألبير كامى**. ولكن هذا التأثير لم يكن مشابها فى شىء لتأثير نفس الاتجاه فى مهده الأوربى الغربى . وقد يكون ضروريا أن نسبق نتائج هذا التحليل فنقول إن غزارة الترجمات «الروائية» من أعمال الكتاب الوجوديين كانت تعكس – فى الحساسية «المحلية» لجيل الستينيات – جانبا من نفس تلك العلاقة الملحمية مع العالم / الواقع . لم يكن الغثيان . ولا الضجر . ولا الهروب ولا التملص . ولا البحث عن مبرر للموت . هى المعانى التى منحت لتلك الروايات تأثيرها الفكرى والجمالى فى كتاب الرواية من جيل الستينيات . بل كان المعنى الأساسى هو تفرد رجال عاديين مطحونين فى مواجهة عالم لم يعد احتماله ممكنا . ولا الإفلات منه متاحا . ولا شاعرية فيه ولا فى التعامل معه . فلم يعد يمكن – أيضا – التعبير عن العلاقة تعبيرا «انفعاليا» من أى نوع . إنها علاقة تصادمية تخلو من الدراما – وتخلو من التراجيديا بشكل خاص – ولكنها لا تخلو من تبادل المسئولية بين طرفيها : العالم / الموضوع . والبطل / الذات .

ولنا هنا أن نذكر رواية **صنع الله إبراهيم** الأولى «**تلك الرائحة**» . وكل **قصص إبراهيم أصلان** (**مجموعة** «**بحيرة المساء**») حتى روايته التى لم تنشر بعد (**مالك الحزين**) التى كتبها فى أقل من عشر سنوات . **ورواية عبد الفتاح الجمل الوحيدة «الخوف» . وقصة جمال الغيطانى الطويلة المشهورة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» . ورواية محمد يوسف القعيد الأولى «الحداد»** . لكى نتذكر المسافة التى تفصل دائما بين التعبير وبين موضوعه . لكى يفرغ الموقف الحاد من الانفعال . ولكى تتخذ صورة العالم . ووضع الإنسان (البطل أو الأبطال) فيه صفاتها الموضوعية . غير الدرامية . ولكى يتجلى المعنى دائما من الموقف . لا من السرد أو التأمل . ولا من المواجهة . ثم لكى نتذكر ذلك الحضور الدائم البارز للشخصيات ولتجاربها . حضورا اقتضى إلغاء كل الحواشى الأدبية للتركيز على الشخص فى الموقف . كأنك تتعامل مع عمل فنى أتيح له أن يتحرك فى فراغ يصنعه بنفسه فيلونه بلونه الخاص . ويملأه كله بكيانه وحده . ومع ذلك فإن إحساس الشخصية لايتركز أبدا على ذاتها **(حتى فى «تلك الرائحة» التى تحكى تجربة ضياع ذاتية . ومحاولة لاستعادة الماضى بمقاومة الضياع)** وإنما يتركز على العالم / الواقع . على «الموضوع» الاجتماعى . تركزا معناه تبادل حمل المسئولية ورؤية الذات فى مكانها الصحيح – وفى مأزقها – إزاء ذلك العالم .

فإذا لم يكن من الممكن اعتبار مثل هذه الأعمال واقعة فى مجال التعبير «الماركسى» . فإنها لايمكن – بنفس القدر – أن تعتبر أعمالا تنطلق من رؤية وجودية .

ومع هذا يمكننا القول بأنه بينما كان التلاشى التدريجى لدور الفكر الماركسى حافزا من حوافز اتجاه جيل الستينيات إلى كتابة الرواية . فإن التعاظم المفاجىء لدور الاتجاه الوجودى كان أيضا حافزا إلى كتابة الرواية عندهم . وكانت العمليتان – انسحاب الماركسية من موقع التأثير عليهم . واحتلال الوجودية موقعا مؤثرا بالنسبة لهم – سببا قويا واحدا لتأجيل ظهور كاتب درامى قوى له نفس حساسيتهم . حتى الآن .

ولنعد الآن إلى سياقنا الأصلى الذى سبقناه . فنكشف أن التيار الوجودى لم يؤثر بكتاباته الفلسفية . بل بكتاباته الأدبية . الإبداعية والنقدية والتأملية . ولم يكن من الممكن للفلسفية الوجودية بكل تجريديتها ومصطلحاتها التى تتطلب معرفة «محترفين» بأحوالها ومصادرها . وبكل نزوعها إلى التأمل وتحويل الواقع الى مظاهر تصور المرأة بلا أبعاد .. لم يكن يمكنها أن تتفاعل مع وجدان جيل غارق فى هموم عالمه إلى أذنيه . ولعل التناقض المشهور بين قوة الحضور الإنسانى – للشخصيات وللتجارب الانسانية معا – فى الأدب الوجودى . وبين تلاشى هذا الحضور كلية فى الفلسفة الوجودية (حضور التاريخ فى الأدب . وتلاشيه أو اختفائه فى الفلسفة) – لعل هذا التناقض هو ما يفسر انجذاب جيل الستينيات إلى قراءة الأدب الوجودى والتأثر به . دون أن يكونوا هم أنفسهم «وجوديين» . بل يعرفون أنهم يقفون ضد الفلسفة التى يفترض أن هذا الأدب كتب لكى يثبتها . فتناقض معها . **لقد رأوا فى هذا الأدب تعبيرا حسيا عن الواقع . ولكنه حس فاتر بارد . لا يوصف حتى بالحياد . ولكنه لايريد أن «يدين» . بل يؤدى إلى تشكيل رؤية . ثم رأو فيه ذلك التعارض بين الذات والموضوع . تعارضا لا يمنع الحوار . ولكنه يرتب المسئولية .**

فدخلت هذا الرؤية – من ثم – فى إطار توقهم «السياسي» إلى حمل مسئولية عالمهم الواقع وحمل مسئولية تغييره. ولهذا السبب لم يصبحوا وجوديين، ولهذا السبب أيضا اختلف تأثير الاتجاه الوجودى عليهم عن تأثيره فى مهده الأوربى الغربى.

ولعله من الضرورى أن نلحق الاتجاه العبثى بالاتجاه الوجودى، لا نتيجة للعلاقة الفكرية بين العبث وفكر «كامو» فى أسطورة سيزيف، أو بين رأى العبثيين فى اللغة وموقف فلسفة الظاهرات منها، من حيث إن التأثير الفكرى للاتجاه الوجودى وتفرعاته بعامة كان مقصورا على رواية جيل الستينيات، بل لأن المعالجة الفنية لكتاب العبث الروائيين، وأولهم كامو نفسه فى «الغريب»، كان لها تأثيرها الواضح على أساليب التعبير الرئيسية فى رواية جيل الستينيات.

الاتجاه النفسى:

وعلى عكس الاتجاه الوجودى، ومثل الاتجاه الماركسى، جاء التأثير الأول للاتجاه النفسى من الكتابات النظرية (منذ الكتاب الشهير للدكتور **مصطفى سويف**، «**الأسس النفسية للإبداع الفنى**») والكتابات النقدية.

ولكن الاتجاه النفسى لم يستطع من ناحية أن يترك أثره القوى على رواية جيل الستينيات إلا من خلال قراءة أعمال إبداعية كثيرة (روائية / قصصية، أو درامية). ومن ناحية أخرى لم يستطع هذا الاتجاه أن يكون صاحب تأثير «منفرد» على الإبداع الأدبى للجيل، لأن القضايا التى ألحت على أذهان مبدعيه لم تكن قضايا نماذج فردية أو فريدة، بل كانت قضايا جماعية «بمعنى كلى وشامل»، تشتد وطأة معاناتها على أفراد بأعيانهم.

ولهذا السبب لن يمكننا أن نرى تأثير الاتجاه النفسى على أدب جيل الستينيات، ما لم ندرك العلاقة القوية بين الإنتاج الأدبى بعامة، والروائى بوجه خاص، لهذا الجيل، وبين عملية إعادة اكتشاف جذور الثقافة القومية، واستقلال هذه الثقافة، ومسيرة تطورها – التاريخية – المتميزة. ومن هذه الزاوية يصبح من الضرورى أن يوجد تحليل مضمونى content analysis متعدد الجوانب لإنتاج ذلك الجيل، وبوجه خاص من زاوية استيعابه لـ «التاريخ الروحى» لأمته (أبنية عقائدها، وطرائق اعتقادها، وأساطيرها المتحولة إلى شعائر وسلوك يومى، وتداخل تاريخها الاجتماعى والسياسى مع نسيج تراثها وقيمها الأخلاقية)، حتى نكتشف استغراق الجانب الأكبر من الإنتاج القصصى (والروائى بشكل خاص – مرة أخرى) لهذا الجسل فى ذلك التاريخ «الروحى» لأمته، وحتى نكتشف أيضا الدوافع الاجتماعية / الثقافية، والفنية لذلك الاستغراق.

وبصرف النظر عن إسقاط مثل هذا التحليل للمفاهيم المستمدة من كارل يونج، أو من كلود ليفى شتراوس – أو منهما معا – على إنتاج جيل الستينيات الروائى، فمن الراجح أن مؤثرات قوية قد وصلت إلى مبدعى هذا الجيل الروائيين – وغيرهم – من تلك المفاهيم، مباشرة أو عن طرق غير مباشرة. كانت العودة إلى «الجذور» ضرورة نفسية وعقلية بعد الاستقلال الوطنى وما واجهه هذا الاستقلال من محن، وكان اكتشاف الشعر العربى الحديث (ونقده) لمنابع الإلهام الأسطورية والتاريخية، واستخدامها لتوسيع أفق الرؤية الشعرية وتعميقها مؤثرا مهما؛ وكانت الترجمات الكثيرة الغزيرة من الآداب الأجنبية، الروائية والدرامية، قد كشفت ارتباط كل أدب عظيم بثقافة أمته وبتاريخها الروحى ومسيرته المتميزة، وكان لهذا الكشف تأثيره المهم. ثم جاءت إعادة اكتشاف هذا الجيل لتراث «آبائه» المباشرين المعروف والمجهول من «أيام» طه حسين، إلى «يوميات نائب فى الأرياف» للحكيم، إلى «قنديل أم هاشم» و«دماء وطين» ليحيى حقى، إلى «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى، إلى «الجبل» و«الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم، إلى «حيطان عالية» لإدوار الخراط، إلى التحول العميق المغزى فى إنتاج نجيب محفوظ ـ الذى مهد له بـ «الثلاثية» ـ منذ «أولاد حارتنا». وفى «خيط» آخر لعملية إعادة اكتشاف تراث الآباء، كان لنشر عدد كبير من كتب المؤرخين المصريين والعرب فى العصور الوسطى ـ من الواقدى إلى الجبرتى، مرورا بالمسعودى والمقريزى وابن إياس ـ فى طبعات شعبية، ونشر صياغات جديدة للسير الشعبية العربية والمصرية وقيام كثير من الدراسات حولها (وكلها أعمال قام بها «أساتذة» من جيلى الأربعينيات والخمسينيات، فى «حملة» تلقائية جاءت جزءا من عملية العودة إلى الجذور) ـ كان لنشر مثل هذه الأعمال وغيرها أثر مباشر فى صياغة رؤية جيل الستينيات لـ «واقعه» ولأعماق هذا الواقع «الواقعية».

ويستطيع التحليل المضمونى لأعمال عبد الحكيم قاسم، ومحمد يوسف القعيد، وعبد الفتاح الجمل، ويحيى الطاهر عبد الله، وحسن محسب، وعبد الوهاب الأسوانى، (وغيرهم) التى كان مسرحها «الريف»، أن يكتشف انشغال هذه الأعمال الكامل بالعثور على العلاقة بين باطن هذا العالم / الواقع وظاهره، وقوانين هذه العلاقة الفريدة وديناميتها.

كذلك يستطيع التحليل المضمونى أن يكتشف فى أعمال جمال الغيطانى وخيرى شلبى وصنع الله إبراهيم وغيرهم، انشغالها بإدراك العلاقة بين عقل هذا العالم / الواقع وبين إرادته؛ بين ظواهره العامة أو مؤسساته وبين أفراده، فى قمة هذه المؤسسات أو فى أسفلها أو خارجها.

ولم تكن هذه «الانشغالات» ممكنة، ولا كان الإنجاز القومى فيها متاحا، دون المقدمات الإبداعية، والنقدية، والنظرية، والتاريخية، التى سبقت الإشارة إليها.

الأساس الذاتى، والتفاعل:

لانستطيع أن نتخيل ظهور جيل بكامله من الكتاب المبدعين، المتميزين، باعتباره مجرد «نتاج» آلى وحتمى لمجموعة من الظروف «الموضوعية». وبصرف النظر عن «المصائر» الشخصية لكل واحد من كتاب هذا الجيل الروائيين (والقصصيين بشكل عام) فلابد من النظر إلى العوامل الخاصة التى انتجتهم: دوافعهم الذاتية، وتراث كل منهم الثقافى الشخصى.

لقد بدأوا مثلا يبدأ «الجميع»، أى كأفراد أو مجتمعات «صداقية

جنينية » وسط جمهور القراء . ثم كان على كل منهم أن يختار مايقرأه ، وحده أو مع الآخرين ، ومايتتلمذعليه ومن يتبعه . ثم كان على كل منهم أن يشرع فى الكتابة . وبتجربة الكتابة يتميز كل منهم ، ويكون فى الوقت نفسه جزءا من ظاهرة « الجيل » ومن الظاهرة / الحركة الثقافية / الاجتماعية العامة . وبتفاعل كل منهم ، وحده أو وسط مجموعته « الجنينية » التى يتشكل وعيه فيها ومن خلالها ، مع ظاهرة « الجيل » الخاصة ومع العالم الواقع ، وباكتشافه النوع الأدبى الذى سيكون وسيلته الأساسية فى تطوير ذلك التفاعل ، وباكتشافه لغته التى سيعرب بها عن نوع تفاعله ومستواه ، بكل ذلك « يتحول » من فرد فى « جمهور » القراء ، إلى منتج لما يقرأه الآخرون ، ولكنه لايكف عن التحصيل من إنتاج العالم / الواقع الذى يحيط به .

ليست هذه محاولة لرسم صورة تجريدية وجدلية لظاهرة جيل الستينيات ، برغم ما فيها من أثر التجربة الشخصية ، ولكنها محاولة لتلخيص تلك العلاقة الملحمية التى حتمت ظهورهم ، وحتمت عليهم – وحتمت لهم – أن يكتبوا الرواية .

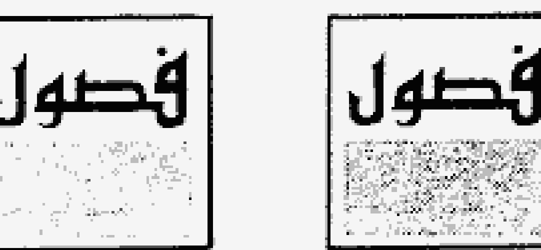
لقد دارت منذ منتصف الخمسينيات مناقشات – ولا أقول معارك – فكرية فلسفية أو سياسية أو أدبية الموضوع ، صنعت أطرافها الأساسية المناخ الثقافى الأكثر تأثيرا فى وجدان الجيل الأدبى الذى بدأت أعماله فى النضوج والظهور المؤثر منذ منتصف الستينيات تقريبا . وفى هذه المناقشات ، لم يتمتع أى من أطرافها – حسبما أثبتته تطورات التاريخ اللاحقة – بالقدرة « المطلقة » على التعبير الدقيق لا عن معطيات الواقع ، ولا عن احتمالات المستقبل . وسواء كان موضوع المناقشة هو البحث فى هوية مصر القومية والحضارية : إسلامية هى ، أم عربية ، أفريقية أم متوسطية ، أوكان هذا الموضوع هو تبين حق الأسبقية للاشتراكية ، أم للديمقراطية ، أم للوحدة القومية (العربية) ، أو دارت المناقشة حول ضرورة تحرير الشعر من « قيوده » ، أو ضرورة التسليم بحق الشعراء فى ابداع موسيقاهم مثلما يبدعون رؤاهم وابنيتهم ، أو كان الموضوع هو قداسة « أشكال » التراث – كشكل القصيدة العمودية ، أو اعتبارها ميراثا « دنيويا » قابلا للاستهلاك والتجمد ، ويحتمل التخلى والاستبدال – سواء كان هذا الموضوع أو ذاك هو موضوع « المناقشة » أو المعركة الدائرة .

فقد كانت حداثة العمر ، وعدم الارتباط بأصول هذه المعارك « الزمنية » أو « القبائلية » ، وعدم الإحساس – من ثم – بضرورة الالتزام بنتائجها أو بأحد أطرافها ، هى العوامل والأحاسيس العامة التى حكمت رد فعل مثقفى ذلك الجيل – ومبدعيه بوجه خاص – إزاء المعارك ، وأطرافها ونتائجها . وربما كان أثمن ما حصلوا عليه منها هو إحساسهم بأنهم أول من « شاهد » عملية وضوح التيارات المتناقضة التى أعربت عن نفسها باكتمال وبيان وذيوع لم يتحقق لها من قبل مطلقا إلا فى مناقشات جيل العشرينيات ، التى شارك فيها رجال من نوع طه حسين والعقاد والمازنى والرافعى وهيكل والزيات وسلامة موسى وغيرهم ، والتى أعاد جيل الستينيات بوجه خاص اكتشاف أهمية موضوعاتها وما أعربت عنه اتجاهاتها . يضاف إلى ذلك الإحساس ، اكتشاف جيل الستينيات أنهم حصلوا بقوة الواقع الزمنى (أعمارهم) ، والاجتماعى الموضوعى (الأوضاع الفكرية للتيارات المتصارعة) ، على حريتهم فى الاختيار . فجأة أصبحوا كالناخبين الأحرار ، يقترعون لصالح ما يرونه صالحا . وقد اعتقدوا فى البداية – وما يزال بعضهم يعتقد – أنهم لا يصح لهم أن يقترعوا إلا لأنفسهم ، ولكن اختيارهم فى النهاية يقع فى اتجاه التطور الصحيح من ناحية ، وبعيد دورة التاريخ من ناحية أخرى . وهذه ضرورة يفرضها منطق الحياة ذاتها لكى تتجاوز الأشياء نفسها ، وتطرد الحياة .

لقد تجمعوا فى البداية – منذ النصف الأول للستينيات – حول صيحة قالت : « نحن جيل بلا أساتذة » . وكانت الصيحة تعنى ما تشير إليه حرفيا ، وتتوهم أنها تعبر عن « واقع الحال » . ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم – حتى وهم فى ذروة حالة الحماسة التى صاحبت حصولهم على الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء – أن جيلا من أجيالنا الأدبية لم يتمتع بأساتذة بمثل ما تمتعوا هم به كثرة وتنوعا . وقد كان ذلك الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء هو ثمرة ما ذكرته عن حريتهم فى الاختيار ، مادام صدق التيارات كلها أوكذبها مع الواقع قد تساوى ، ومادامت القيمة النهائية لأحكامها قد تساوت ، وتساوت أيضا قامات كل الأساتذة ، فلم يكن لأحدهم فضل على الجميع أكثر مما للآخرين من فضل . لم يصبح أحدهم مثل جوته أو كولريدج أو وورد زوورث ، أو سانت بيف . ولكن من يستطيع أن يقول محمد مندور كان أكثر فضلا من غنيمى هلال ، أو أن يفاضل بين عبد القادر القط وشكرى عياد أو أن يفضل أحدهما على عز الدين إسماعيل ، أو أن يميز تأثير نجيب محفوظ على تأثير يحيى حق ، أو يلغى تأثير إبراهيم المازنى بسبب تأثير توفيق الحكيم ، أو أن ينفى تأثير مجلة « المجلة » فى مدة يحيى حق بسبب ملحق « المساء » الأدبى فى مدة عبد الفتاح الجمل ، أو يرفع فاعلية لويس عوض فوق فاعلية فتحى غانم ، أو يتجاهل تفاعل إدوار الخراط – كتابة وترجمة وشفاها – لحساب تفاعل يوسف الشارونى ، أو يفاضل بين تأثير الجمعية الأدبية القديمة المصرية وبين تأثير مجلة « الكاتب » فى الستينيات أو مجلة « الطليعة » . ؟؟؟ . فبصرف النظر عن النداءات الحماسية التى صاحبت ظهورهم ، أصبح الأكثر أهمية ، وصدقا ، أنهم تفاعلوا مع عالمهم / الواقع ، لكى يحصلوا القدرة على أن يكتبوا روايته .

• **هوامش**

(١) أعرف – على سبيل المثال ، أن كلا من عبد الحكيم قاسم ، وصنع الله إبراهيم – على الأقل – شرع فى كتابة روايته الأولى قرب نهاية عام ١٩٦٢ ، ولم يبدأ أيهما روايته بوصفها قصة قصيرة « تمددت » بين يديه كما يظن بعض النقاد .





مغامرة الشكل

عند روائيي الستينيات

مدخل لاجتماعية الشكل الروائي

محمد بدوى

(... وهم الذين كانوا يدرسون بكل مناسبة ، سوسيولوجية المضمون ، لم يفكروا لحظة واحدة فى رسم ـ ولو أولى ـ لسوسيولوجية الشكل).

عبد الله العروى ـ الإيديولوجية العربية ص ٢٦٨ / ٢٦٩

١ ـ ١

يحاول هذا المقال أن يتحدث عن مغامرة الشكل فى بعض النماذج الروائية المعاصرة مرتبطة بسياقها الاجتماعي التاريخي ودلالتها المركزية . ولذلك فقد اقتصر على درس نماذج لمجموعة من الروائين الذين يسمون «أدباء الستينيات» ، محاولاً تحديد دائرة البحث بأربع روايات ، أرى أنها مهمة وقادرة على الوفاء بمتطلبات الفرضية الأساسية فيه . ولا يعنى اختيار هذه الروايات لهذه المجموعة من المبدعين أننى غافل عن عدد كبير من الروايات المهمة التى تصدت للبحث عن شكل غير تقليدى ، وسعت إلى الانفلات من أسر «الثابت والسائد» .

وعلى الرغم من أن مصطلح «الجيل» يقابل باعتراضات كثيرة من قبل كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه ، وبخاصة من هؤلاء الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءاً من كلية اجتماعية تاريخية محددة ، فإن مصطلح «أدباء الستينيات» قد لاقى انتشاراً كبيراً ، وذيوعاً واسعاً ، لدى الكتاب والقراء جميعا . وفى حقيقة الأمر لا يمكن القول إن هذه العلاقة اللغوية البسيطة: «أدباء الستينيات» ، تمتلك قوة المصطلح وتحدده ووضوح دلالته ؛ لكنها محض «اسم» قدر له أن يذيع ويقوى ؛ اسم نشأ فى إهاب الصحافة وانتشر بانتشارها ، مشيراً إلى مجموعة من القصاصين

والشعراء والروائيين وربما بعض النقاد الذين ظهروا فى الستينيات ، محاولين شق تيار ثقافى متميز فى الثقافة المصرية . وهو تيار يمكن وسمه بالخروج على المفهوم السائد عن الحرية فى تلك الفترة .

لقد وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم فى علاقة معقدة مع السلطة ؛ فهم من ناحية أبناؤها الذين ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها وانتكاساتها ، وهم من ناحية أخرى يحاولون الخروج على مفاهيمها الفكرية ومناحى التوجه والسلوك لديها . لكن هذا الخروج لم يكن يعنى ـ كما فهم موقفهم أحياناً ـ إلغاء منجزات السلطة ، بل كان

خروجهم نفياً للقوى التى تجهد لنفيهم ، بإصرارها على تقديم مفهوم وحيد لفعالية المثقف / منتج الثقافة ، لا يجاوز الشرح والتبرير وصياغة نشرات الإعلام . وفى هذا الفهم يكمن إلغاء دور المثقف وفاعلية كلمته على النحو الذى يفهمه هؤلاء الشعراء والكتاب . وكان طبيعياً أن تصبح علاقة هؤلاء المثقفين بالمؤسسات الاجتماعية غير مبرأة من سوء الفهم والنظر شذراً . وهذا ما دفع هؤلاء الكتاب إلى محاولة صنع أشكال أخرى مغايرة لمؤسسات الدولة . كان أبرزها مجلة **وجماعة جاليرى ٦٨**. وهذا يعنى أن الطرح الفكرى والممارسة الإبداعية المختلفين وأحيانا المتناقضين مع السائد قد تواقتا مع محاولات ضرب «وهم المؤسسية» على نحو أضفى على التسمية التى أطلقت عليهم صبغة محددة ، تشير إلى نسق فكرى وصيرورة اجتماعية متقاربة ، أى تمنح مصطلح «الجيل» بعض التماسك ، وتنأى به عن مجرد الدلالة البيولوجية . وهذا سبب اقتصار هذا المقال على بعض أعمالهم ؛ إذ التقارب الفكرى والاجتماعى يدنو بنا من تقارب فنى ، ييسر للناقد عمله ، ويقيه خطر الانزلاق فى كثير من المهاوى . أما الروايات فهى :

١ ـ **أيام الإنسان السبعة** . **لعبد الحكيم قاسم** . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

٢ ـ **نجمة أغسطس** . **لصنع الله إبراهيم** . دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ ، الطبعة الثانية .

٣ ـ **الحقائق القديمة قابلة لإثارة الدهشة** . الكتاب الثانى من «**أنا وهى وزهور العالم**» **ليحيى الطاهر عبد الله** . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٤ ـ **الزينى بركات** . **لجمال الغيطانى** . مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٧٥ . الطبعة الثانية .

٢ ـ ١

ولكن كيف يمكن تلمس العلاقة : «الشكل / السياق الاجتماعى التاريخى» ، وهى علاقة معقدة متداخلة ، تتوارى تحت تلال من إغراء الدراسة الاجتماعية السهلة التى تعمد إلى المضمون فتشير إليه ؛ نافضة يدها من إشكالية الشكل تماماً ، متجاهلة كونه واحداً من مستويات العمل الأدبى ، ينبغى النظر إليه فى علاقته بغيره . لا يزعم هذا المقال إلا أنه يطرح الأمر للدراسة دون سعى لفض الإشكالية ؛ ففى أحيان كثيرة يصبح هم الكاتب أن يمتلك حيثيات مشروعية السؤال وصحة طرحه ؛ وفى هذين الأمرين يكمن جزء ضخم من تجاوز الإشكالية ، يمهد ـ من ثم ـ حلها . ولست أزعم أكثر من أننى أحاول هنا ، الدخول إلى هذه الإشكالية ، متصوراً أن الدخول إليها يقتضى تأكيد بضعة أمور .

لنقل ـ دون خوض فى التفاصيل ـ إن النظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية يعنى مجموعة من النتائج المهمة الجديرة بالتحديد والتوضيح . فهو يعنى ـ **أولاً** ـ عدم شرعية شطر العمل الأدبى إلى نصفين ، أو تحويله إلى شكل ومضمون ، أو مضمون وشكل ، سواء كان هذا الشطر واضحاً جلياً أو مستتراً خلف تسميات مراوغة تحاول التمويه علينا مثل «الرؤية والأداة» أو «الموقف والتشكيل» أو بلغة الأسلاف «اللفظ والمعنى» . فمثل هذه التسميات تشير إلى فصل حاد هو فى النظر الأخير إرث فلسفى يرى العالم من خلال ثنائية دفينة . وهو ـ **ثانياً** ـ يعنى عدم شرعية الدرس المضمونى التقليدى الذى يقتصر على الوقوف طويلاً إزاء المضمون ، قاصراً عمل الناقد على ما يقوله النص أو ما ينبغى أن يقوله ، بعيداً عن الوجود الجمالى للنص ، وكأننا أمام مجرد شكل معرفى غير متمايز عن أى ضرب من ضروب المعرفة البشرية . وهو ـ **ثالثاً** ـ يعنى عدم شرعية الدرس الشكلى للنص . أعنى التعامل مع النص بوصفه فعلاً لازماً أو بنية مغلقة على نفسها ، فائدتها فى جمالها ؛ ذلك أن القول بأولية الشكل وقبليته يمزق كلية الخبرة الإنسانية ، ويحولها إلى ركام غير متجانس من الخبرات المجزأة ، ويستلب من العمل الأدبى فعاليته الأساسية بوصفه خلقاً إنسانياً . والقول فى كلا الحالين ـ أولوية الشكل وأولوية المضمون ـ هو خروج عن إطار النص ؛ أولها خضوع للإيديولوجية بالمعنى المحدد للكلمة . وثانيهما هروب منها للسقوط فى أسرها .

إن محاولة درس الشكل بوصفه جزءا من «بنية العمل الأدبى» ، أو أحد عناصرها المتراكبة المتفاعلة ، لاتعنى فصله عن القصة أو القصيدة ككيان أنطولوجى ؛ بل تعنى أن الناقد يركز عليه ليدرسه من خلال علاقته بغيره ، دون أن يقع فيما يسمى بمغالطة (التجريد الباطل[١] Fallacy of Vicious Abstraction أى تجريد عنصر واحد من موضوع كلى عينى ، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له ـ عندما يعزل على هذا النحو ـ نفس الخصائص التى كانت له عندما كان جزءا من الموضوع) ؛ وبمعنى آخر : إن اضطرار الناقد إلى درس الشكل كأحد مستويات البنية لايعنى الوقوع فى إسار شطر النص إلى قسمين يفصل بينهما ـ فيما يقال ـ سور الصين العظيم . لكن الأحرى أن نقول إن عمله أشبه بعمل الطبيب الذى يدرس «القلب» فى ضوء آلية Mechanism الجسم البشرى الحى . ولذلك ستكون حركتنا من السياق الاجتماعى التاريخى إلى النص أو العكس ؛ وفى كلتا الحالتين لايعنى وقوفنا إزاء المستوى البنائى أكثر من غيره من المستويات الأخرى للعمل سوى أننا نحاول طرح المشكلة . قد يقال إننا نخون طبيعة الأدب ونفرض عليه قوانين ظاهرة مخالفة ، ولكن الأمر مختلف فى اعتقادى ، فضلاً عن فساد القضية التى تبغى وضع الظاهرة الجمالية فى تضاد مع الظاهرة الاجتماعية ، فإننا أيضا ـ على مستوى التناول الموضعى التطبيقى ـ لا يمكن أن نتحرك داخل بنية مغلقة متجاوزة للشرائط التى نمت فى وسطها . ولا يعنى هذا أننا نهدر الاستقلال النسبى للظاهرة الجمالية ، ولكن يعنى فحسب النظر الكلى الذى يفرض نفسه حتى لدى دعاة الحياد الفلسفى من معتنق الوضعية النقدية[٢] .

وفى حقيقة الأمر ، فإن ما نحاوله هنا لا ينتمى إلى النقد الخالص تماماً ؛ إذ الناقد يحتفل بالنص ، وفى حالة الناقد الواقعى الجديد ، يكون الاحتفال بالنص استهدافا لاستخلاص دلالته وعلاقتها بالعصر والواقع . وفى حالتنا هذه قد تبدو حركتنا أكثر تعقيداً حتى من حركة الناقد الواقعى ، سواء كان بنيويا توليدياً ، أو من أنصار مايسمى «بعلم جماليات النص الأدبى» . والحق أن هذه المحاولة تعبر تخوم النقد الأدبى إلى علم اجتماع الأدب والرواية بخاصة ، وبالتحديد إلى منطقة خطرة

مراوغة هى علم اجتماع الشكل Sociology of form ؛ وهو علم يحاول درس علاقة الأشكال / المجتمعات . فى الوقت الذى يعى فيه استقلال الظاهرة الجمالية النسبى .

لقد ألح النقاد الواقعيون كثيراً على درس ما يقوله النص أو ما يراه المبدع ، وهو إلحاح شرعى وصحى ومفيد . إلا أنه كان دوما إلحاحا مبتورا بسبب ما يصحبه من تعال على الاهتمام بالشكل . وكأن درس الشكل يصم عمل الناقد بالشكلية . وبدمغه بالتراجع عن رؤيته الفلسفية . وقد مر المنهج الاجتماعى بخطوات كثيرة وصلت به إلى ذروة النجاح فى اعتراف زعماء المدرسة النقدية المناوئة «بالأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية»[٣] Literature as an Institution

وفى هذا الصدد لست أرى مدعاة لتقديم تأريخ للدرس السيوسيولوجى للأدب وبخاصة فى مجال الرواية ، إذ يقتضى هذا مجالاً آخر وموضعا آخر . ولكنى أشير إلى أن دارس علم اجتماع الأدب يعمل الآن على أساس من مهاد علمى . بدأه **لوكاش** . وسار فيه **رينيه جيرار وجولدمان . وبييرماشيرى** . وإذا لم تسمح ظروف هذا المقال بتتبع هذه الجهود ، فإن نتائجها متضمنة فى السياق بشكل أو آخر[٤] .

٣ ـ ١

لكن ما الذى يدعو المبدع . شاعراً أو روائياً أو قصاصاً ، أو كاتب نص مسرحى ، إلى البحث عن صيغ جمالية أخرى جديدة ، تباين العادى والمألوف ؟ أهو محض هاجس إبداعى صرف . يدفعه إلى الكد والعنت وركوب الصعاب من أجل أن يجدد فى فنه أو يثور أدواته وأن يحقق لنفسه خصوصية الفنان وضرورة تميزه عن الآخرين ؟ لا شك أن الفنان الذى يرى فى فنه فعالية خاصة ، قادرة على التأثير فى واقعه وواقع الآخرين ، يطمح إلى أن تكون له أداته الخاصة ، سواء استعارها من أسلافه أو معاصريه ثم صبغها بصبغته ، أو خلقها خلقا ، بوصفه فناناً مدركا لخصوصية الظاهرة الفنية وتجادلها مع تراثها القومى والإنسانى . ومن ثم فإنه يسعى إلى إعلان صوته الخاص المتفرد ، الذى لا يختلط بأصوات الآخرين . ولكن الوقوف عند هذا السبب وحده ، ليس كافياً لتفسير التجديد والتغير فى الفن ؛ فليس مستساغاً قبول تفسير ظاهرة معقدة كهذه الظاهرة تفسيراً يتكىء على رغبة الفنان الفرد ، وولعه بالإبهار ، أو شوقه إلى إبراز تفرده . ونحن نجد التجديد فى الفن يتم غالباً بشكل غير فردى ، بمعنى أن التغيير لا يكون هم فرد متفرد متميز ، بقدر ما يكون هم مجموعة من الفنانين يعملون بشكل سافر أو خفى ، فى نحت أدواتهم الجديدة المعبرة ، استهدافاً للإجابة عن معضلات ، محددة تواجهها مجموعة اجتماعية محددة .

إن الفنان إذ يجد نفسه مواجهاً بواقع معقد ، متداخل العلاقات ، لا يجد بداً من تفحص أدواته ومدى قدرتها على خلق هذا الواقع خلقاً جمالياً جديداً ، حتى لا يكون فنه مجرد انعكاس لما يدور فى هذا الواقع ، بل إبداعا جديداً يومئ ويشهد لكنه ـ فى ذات الوقت ـ يفجر ويشارك فى فعل التغيير . ونستطيع القول إن حدوث صدع فى البنية الاجتماعية لابد أن يمتد أثره فيتجلى فى البنى الثقافية المتداخلة معها ؛ أى إن التغيرات فى التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية لابد أن تظهر آثارها فى وعى المجموعات الاجتماعية بنفسها ، وبعلاقاتها بالمجموعات الأخرى ، وبموقعها من المجتمع والتاريخ . وفى التراث العربى يستطيع المرء ـ دون عناء ـ أن يتلمس هذه الظاهرة مجسدة فيمن يسمون «بالمحدثين» ؛ وهم مجموعة من الشعراء ، تنادوا بالتجديد ونبذ الثابت القاصر عن طريق صوغ همومهم ورؤاهم ؛ ومن هنا أطلق عليهم هذا الإسم الذى لا يخلو من دلالة . لقد طرق هؤلاء الشعراء دروبا جديدة لم يطرقها السابقون ، وكان تجديدهم إدراكاً جديداً لواقع جديد . يطرح أسئلة جديدة عن متغيرات وعلاقات وهموم جديدة ، مزقت نسيج الإجابات المكررة المستهلكة المعادة . وقذفت بالمبدع فى أتون التجريب التقنى فقادته إلى طرح أسئلة من نوع خاص عن الله والإنسان والزمن،وهى أسئلة لم يكن من الممكن أن تمتلك قوامها الخاص وفاعليتها إلا إذا تجسدت فى شكل جديد ينفى القديم ويتجاوزه[٥] .

٤ ـ ١

يبدأ وعى الفنان بواقعه فى اللحظة نفسها التى يبدأ فيها وعيه بدوره فى هذا الواقع . إن الفنان بما هو مثقف عضوى منتج للثقافة هو ذروة وعى المجتمع بنفسه ، ولن نفهم دور هذا الفنان إلا إذا فهمنا حقيقة دور المثقف العضوى الفرد وموقعه من المجموعات الاجتماعية والشرائح والفئات المختلفة . وعلينا ـ بادىء ذى بدء ـ أن نتجاوز ذلك المفهوم البدائى الذى يربط عمل المثقف بممارسته لعمل ذهنى ، بمعنى أن التفريق بين المثقف وغيره من أعضاء المجموعات الاجتماعية ينبغى أن يقوم على أساس آخر غير طبيعة العمل ؛ فكل عمل ذهنى يحتوى على قدر من الجهد العضلى . وفى المقابل فإن كل عمل عضلى لا يخلو من إعمال الذهن واللجوء إلى خبراته وتراكماتها ، وقدرته على الخلق والابتكار . ولذلك تعتمد مفهوم **جرامشى** عن المثقف ، وهو مفهوم يقوم على موقف المثقف من البنيتين الطبقية والإنتاجية . **فكل مثقف يرتبط بفئة اجتماعية ناهضة هو مثقف عضوى ، وكل مثقف يرتبط بأشكال بائدة أو مضمحلة أو فى طريقها إلى الزوال هو مثقف تقليدى** . ودون الدخول فى إشكاليات مفهوم جرامشى[٦] وما أثير حوله نقول : **إن المثقف العضوى العربى هو الذى يرتبط بطموح الواقع العربى ومطامح فئاته ومجموعاته الاجتماعية فى الاستقلال والعدل والحرية . وإذا كان المثقف العضوى هو المسئول عن سيادة رؤية مجموعته الاجتماعية للعالم ، وعن درء الخطر فى هيمنة الرؤى المناقضة ، فإن الفنان يقدم وعى الطبقة بكيفيات واعية تضعه فى مرتبة الفيلسوف والمارس السياسى . ويزيد من أهمية دور الفنان فى البلاد المتخلفة ما يعانيه واقعها من تصادم مروع مع العصر وقيمه .**

٥ ـ ١

إن تاريخ المثقف العضوى العربى هو تاريخ محاولته الطويلة الموزعة بين الإخفاق والنجاح فى فهم واقعه . وفى ابتكار أدوات هذا الفهم . لقد وعى هذا المثقف دوره فى صيرورة واقعه . ودوره فى دفع عجلة تقدم هذا الواقع ، الذى يجمع الكثيرون على أن أهم سماته . هى سمة التخلف التى يرجعها بعضهم إلى مجموعة متشابكة من الأسباب ؛ فثمة أبعاد تاريخية لهذا التخلف ، وهى أبعاد كامنة فى العمق من بنى المجتمع العربى . وترتبط بنظرة العربى إلى الزمن . وتعامله مع القوانين التى تحكم صيرورة التطور التاريخى[٧] ؛ وثمة أسباب خاصة بالتبعية الاستعمارية

التى تخلق (تطوراً عكسيا ، وتقهقرا قطاعياً ، أى إن المجتمع التابع يتقدم أو يتغير فى بعض قطاعاته ، فى حين إن قطاعات أخرى ، لا تبقى على حالها كما يتبادر إلى الذهن ، بل ترجع عضوياً وضرورياً إلى مراحل تخطتها فى الماضى)[٨] .

إن التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت تومئ إلى سيادة نمط إنتاجى محدد ، تختلف كثيراً عن بنى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية فى أوربا ؛ فقد كان التطور التاريخى هناك تطوراً نقياً فى مجمله ، أما التطور الذى حدث فى بلاد العالم العربى فهو تطور خاص ، يتسم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تفاعل خصب وصحى يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم .

على أن هذه الوضعية تخلق فيما تخلق شعوراً بقصور الأدوات التقليدية فى مجالات الوعى كافة . وهذا أمر طبيعى ؛ إذ إن اختلاف نشأة الفئات والمجموعات الاجتماعية وصيرورتها ، فى البلدان التى رزحت طويلاً تحت سيطرة الاستعمار ، عن البلدان الاستعمارية ذاتها ، يتطلب البحث عن صيغ علمية ومعرفية مخالفة للصيغ التى احتوت المجتمعات الأخرى المغايرة .

لقد مر العرب بمجموعة متتالية من الهزائم التى كان أبرزها نكبة فلسطين ثم نكسة يونيو ، بالإضافة إلى سيادة الخرافة ومعاداة العلم وانتهاك إنسانية الإنسان وظهور ما يسمى بظاهرة الازدهار الكاذب فى مجال التقدم الاقتصادى ، وكلها محض ظواهر دالة على بنى مجتمعية تجذرت فيها أنماط خاصة وعلاقات خاصة لم تقترع بعد ، ولم يكن أمام المثقف العربى والفنان وعالم العلوم الاجتماعية ، إلا أن يبحث عن وسائل تعيد معرفة الواقع ، وتضعه فى إطار الوعى به وبكيفيات أنظمته وعلائقه .

لنقل إن الوضعية المتخلفة فى بلدان العالم العربى ، تتسم بسمات محددة ، تشير جميعها فى النظر الأخير إلى واقع خاص ، له علاقاته المعقدة بالتراث وبحركة التقدم البشرى . ولذلك يعمل الفنان على تثوير أدواته كدحاً خلف اقتناص تعقد الواقع وخصوصية ظواهره . وهو يعى ــ أولا ــ تخلف هذا الواقع الناتج عن مجموعة من الأسباب التاريخية والاجتماعية ووضع التبعية للاستعمار وتحجر أبنية الوعى وجمودها ، و ــ ثانيا ــ خصوصية هذا الواقع بالمعنى الذى ينتج عن تاريخية الظاهرة وخصوصيتها ، ــ وثالثا ــ بإمكان تفجير أقصى الجوانب إشراقا فى خبرة الجماعة التاريخية وثقافتها .

٦ ــ ١

تتحدد إجابة الفنان العربى عن السؤال المحورى فى واقعه ، منابعه التى استقى منها تثويره لفنه ، والكيفيات التى تم بها هذا التثوير . ومن يتتبع منابع التجديد يجدها لا تتجاوز اثنين : **أولا** ، التراث الذى يتسع ليشمل التاريخ وطرائق تدوينه وأنساق القول التاريخى وكيفيات القول الأدبى ، سواء ما عرف منه بالرسمى أو الخاص ، أو ما يموج به الواقع من أمثولات وخرافات وأقاصيص وشعر عامى ، ثم أنماط القول الأسطورى . وقد يتسع الفهم للتراث فيشمل الشرائع ، وبقايا أشكال الاعتقاد ، وأنماط القيم التى عرفت استمرارية تاريخية متسربة من واقعها المشروط فى الماضى إلى الحاضر . وليس ثمة تناقض بين التجديد والاستعارة من التراث . فالتجديد فى هذا الإطار ينصب على دفع أقصى إمكانات التقدم الكامن فى التراث ، مع خلق ما كان غائباً أو جنينيا أو مغيباً فى السياق التراثى . وأحسب أن وضع التراث برمته فى تناقض مع هاجس النزوع إلى التقدم ينطوى على عجز فادح عن رؤية التراث فى تكثره وتعدده . **ثانيا** ، استلهام منجزات الفن الأدبى فى بقاع العالم المختلفة . وهنا لا يتبنى الفنان العربى قيماً غريبة عن واقعه كما أنه لا يستعيد قيم عصور غاربة حين يستلهم تراثه ، بل «يوظف» هذه الإنجازات بحيث تضحى مستوى بنائياً فى بنية أدبية خارجة عن بنى اجتماعية أخرى مغايرة لبنى المجتمع الغربى ــ ومؤثرة فيها . وفى هذا المجال ينبغى الإشارة إلى عدم وجود مفارقة بين البحث عن نمو خاص للكاتب العربى والقول باستفادته من إنجازات الفن الإنسانى ؛ لأن الهوية القومية لاتتصادم مع حقيقة كوننا جزءاً من الحضارة البشرية . ولا تتناقض مع طموحنا لإسماع صوتنا للآخرين ، وبخاصة بعد أن تجاوز المثقف العربى مرحلة الانبهار بأوربا والشعور بالدونية الفكرية إزاءها إلى مرحلة الفهم الموضوعى لطبيعة الحضارة الإنسانية . والتعامل مع أوربا وفقاً لقانون غير بسيط ينطوى على مفارقة جلية يتحدد فى أن أوربا مالكة مفاتيح الحضارة الحديثة وهى فى ذات الوقت ناهبة الدول المتخلفة والمسئولة عن الحروب الطاحنة من أجل اقتسام السوق العالمية .

علينا أن نفهم مغامرات الفنان العربى التشكيلية فى إطار أكثر كلية . حقا إننا لا نزعم أن كل القطاعات تتقدم فى خطوط متوازية ؛ إذ إن وضع التبعية يخلق تفاوتاً فى مدى التقدم والتخلف بين أشكال المعرفة والإنتاج والسلوك ؛ لكننا ينبغى ألا نغض النظر عن ذلك التواقت الجلى الذى حدث فى أشكال معرفية كثيرة ، فقد تواقت مع الشعور بتعقد الواقع وضرورة درسه علمياً وظهور المغامرات التشكيلية فى الأدب ، الاهتمام بتفحص الأنا القومية ، وبروز دراسات متخصصة فى فلسفة التاريخ وسيوسيولوجيا الثقافة وعلم الاجتماع . وليس مصادفة أن تتزامن دراسات **عبد الله العروى والطيب تيزينى وأدونيس** فى درس الثقافة العربية وأيديولوجية المجتمع العربى مع دراسات **سمير أمين** فى اقتصاد التخلف ، وبحث **أدونيس ومحمود درويش وسعدى يوسف عن حساسية شعرية جديدة فى الشعر ومحاولات إميل حبيبى وجبرا إبراهيم جبرا وزكريا تامر** فى القصة والرواية ، ومحاولات **يوسف إدريس وسعد الله ونوس** فى خلق صيغ مسرحية جديدة . وهذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر .

على أن البحث عن كيفيات تشكيل قصصية لدى كتاب «الستينيات» فى مصر لم ينبع فحسب من هذا الهم القومى أو هم البحث عن هوية قومية لا ترفض العالمية ، بل كان وعيا بما ينوء به الواقع من تداخلات وتعارضات ذات طبيعة جدلية ، وبخاصة تلك الفترة الخصبة الثرية ، فترة يوليو ناصر ، **والفارق بين رؤية كثير من الكتاب العرب والكتاب المصريين لهذه «اللحظة التاريخية» يكمن فى أن يوليو / ناصر كانت لنا واقعاً فى حين كانت لدى الآخرين حلما يومئ إلى أفق ، لم يفصح ــ للعيون المحدقة المحبة ــ إلا عن أجمل مافيه .**

وعلى هذا تندرج محاولات البحث عن أشكال جديدة فى مصر مع محاولات التجديد المتجاوبة معها فى بلدان العالم العربى فى إطار واحد ولكنها لاتفقد مذاقها الخاص . والفارق بين هذه وتلك هو كالفارق بين هموم جمال حمدان فى «شخصية مصر» وهموم الطيب تيزينى فى «من التراث إلى الثورة» .

١ ـ ٢

«**أيام الإنسان السبعة**» **لعبد الحكيم قاسم** ، هى أول ماتتعرض له ؛ وهى رواية مهمة لعدد من الأسباب : منها توقيت صدورها المبكر فى بداية الستينيات ، ومعالجتها لموضوع جديد ، وما تحقق فيها من إنجاز فنى تمثل فى شكل جديد متجادل مع موضوعه على نحو جعلها تلفت ـ إبان صدورها ـ الأنظار إليها ، وإلى موهبة صاحبها التى كانت قد برزت فى أعمال قصصية قصيرة ، نشرت فى دوريات تلك الفترة ، وبخاصة الطليعية منها ، ولهذا ظفرت الرواية باهتمام ناقد أكاديمى . فكتب عنها فصلاً طويلا فى أحد كتبه ، مقارناً بينها وروايات أخرى شهيرة لكتاب أجهر صوتاً ، وأبعد صيتا من كاتبها .[٩] والرواية تقدم «تاريخ جماعة صوفية من قرية مصرية صغيرة منزوية فى أعماق الريف ، تتأهب للذهاب إلى مولد السيد البدوى الذى يقام كل عام فى مشهده بطنطا» . بيد أن مثل هذا القول يبدو تبسيطا مخلا ؛ فالرواية ـ حقا ـ **تقدم مجموعة من الدراويش ، وهم يستعدون للذهاب إلى المولد ، لكنها لاتقف عند هذا الأمر فحسب ، بل تتجاوزه إلى رصد الحركة الداخلية للجماعة ، فتقدم لنا «تاريخا» اجتماعيا حيا ، ضاجا بالحركة ، دون أن تفقد طبيعتها بوصفها رواية ، ودون أن تتنازل عن كونها موقفاً من الواقع وشاهداً عليه فى آن واحد** . فإلى جوار هذه الجماعة ، ثمة فرد متوتر ، يكاد يكون ملتاثاً ، أو هو ـ على حد تعبير **لوسيان جولدمان** ـ «بطل معضل Problematic hero» ، لا يمكن أن نعده فرداً من أفراد الجماعة المندمجين فيها ، المؤمنين بقيمها ، ولا يمكن كذلك أن نضعه خارجها ونعده جانحاً ، والأفضل أن نرصد علاقته المعقدة فى تأن ، بحيث نتمكن من فهم علاقة الانفصال / الاتصال بينه وبين هذه الجماعة .



بداءة ، نحن فى عالم تحتى من عوالم القاع فى الريف المصرى ؛ فليس ثمة شخصيات تقليدية ، كالعمدة وشيخ الخفراء وبعض القتلة الغلاظ . ثم نحن مع عمل لايحتفل بالحدث الضخم الذى يقسم الرواية إلى مرحلتين ويقف بينهما محدداً وفارقا ، وأخيرا نحن مع تاريخ من نوع خاص ؛ تاريخ جماعة هامشية ، وتاريخ علاقاتها بجماعات أخرى ملاصقة ومتفاعلة ومؤثرة فيها ، لكننا ـ برغم هذا التاريخ ـ نواجه عملا روائيا ، أو على التحديد الدقيق نحن فى خضم الفن الذى يحدث فينا تأثيراً خاصاً . ومن هنا تجئ أهمية السؤال عن المغامرة الروائية ، وعن جدتها وتفردها .

وهذا العالم التحتى ، موار بالحركة الدائبة ، والتفاعل الذى لا يتوقف لحظة . على الرغم من أنه قد يبدو ساكناً وثابتاً وراكداً ، فإنه ـ ككل عالم إنسانى ـ لا يكف عن الحركة والتفاعل . ومن ثم كان السكون محض تصور نسبى ، تكمن فائدته فى مجرد إبراز نقيضه وجلاء معناه . والعالم الذى تقدمه الرواية ـ إلى جوار ذلك كله ـ هامشى ،

لا فى موضعه من بنية العلاقات الاجتماعية فحسب ، بل فى موضعه كذلك من اهتمام الكتاب . أو على الأرجح ، بعض الكتاب الذين يرونه أقل من أن يُهتم به . وذلك لهامشيته ولبساطته الخادعة المراوغة . ولذلك كان أحد هموم الروائى أن يرصد بدقة تكاد تجعل من عمله فى جانب من جوانبه وثيقة تسجيلية . ومن الجدير بالذكر أن أحد الباحثين فى علم الاجتماع ، يعده عملاً فريدا عظيم الفائدة لدارس التراث الشعبى[10] .

ونستطيع القول إن المغامرة الشكلية فى هذه الرواية ، تكمن فى التوازى القائم بين نمو وعى البطل من ناحية ، وحركة الجماعة من ناحية أخرى . وعلى هذا يتوازى تطور البطل واضمحلال الجماعة بصورة تجعل أحداث الرواية (من الاستعداد للحضرة إلى الخبيز إلى السفر إلى الوصول إلى طنطا حتى الليلة الكبيرة والعودة إلى القرية) مستوى أوليا أو إطاراً يقدم حركة نمو وعى البطل متوازية مع حركة «اضمحلال» الجماعة . وفى هذا الإطار سيواجهنا أمر فى غاية الأهمية ، بل إنه يمثل ـ فيما أرى ـ لب الجدة الشكلية وأساسها ، وهو تحديد زاوية الرؤية Point of view

يبدأ **الفصل الأول** بالولد عبد العزيز فى وقت صلاة المغرب التى يحبها دائماً لأنها تجىء فى وقت جميل ، الشمس فيه غاربة ، والأضواء لينة وربما حزينة ، والأب الحاج «كريم» يتأهب للصلاة فى خشوع . فإذا قضاها جلس مسبحاً ينتظر الصحاب . حيث مباهج المساء التى تنتظرهم بعد عناء وعمل مرهق طوال النهار . ونلاحظ أن زاوية الرؤية لاتكاد تتضح تماماً ، فليس ثمة راو تقليدى أو راو يتحدث إلينا بضمير المتكلم . إننا ـ على الأرجح ـ مع الاثنين معاً : الراوى الذى يرصد من موقع «عبد العزيز» الطفل ثم ـ المراهق فالشاب ـ والراوى الذى يتحدث إلينا بوصفه شاهد عيان لكنه أيضا يرى من خلال عبد العزيز على الأقل فى طفولته . وهو على كل حال ليس الراوى التقليدى العالم بكل شىء والمحايد فى نفس الوقت .

وعالم الطفل ضيق صغير ، كل مافيه طيب ومبهج . إنه عالم متمحور حول الأب المحبوب المهيب . حتى القسوة التى يتذكرها ، حيث يخضع أفراد الجماعة لقانون آخر غريب عن جماعتهم ، تبدو مبررة وهينة فى إطار الصورة العامة . والتركيز على ما يحبه عبد العزيز ـ خاصة فى الفصل الأول حيث نراه طفلاً ـ لايقود الروائى إلى إجهاض موضوعية العالم الروائى ، أو تقديمه من خلال رؤية أحادية ، فقد استطاع من خلال عين الطفل أن يلتقط صورا ومشاهد ولقطات ذات دلالة تتعلق ببنية الجماعة . ويبرز الاقتباس التالى السمة الأساسية فى الجماعة ، أو هامشيتها وعزلتها وتناقضها مع المجموع الذى يحيا فى القرية : «وتكاد دائرة الظلال تهدأ مستقرة تحت الفانوس ، ومستطيل الضوء الأصفر خارج من باب الصالة ، وقاسم الشرفة إلى ضفتين معتمتين ، ثم منحدر إلى الطريق ، حتى يبدأ الناس يدبون عائدين من المسجد إثر صلاة العشاء متكسرين كأشباح واهنة ، وفى أفواههم بقايا تسابيح ، يمرون بشرفة الدوار ، يقرئون السلام محافتين ، ثم يمضون ، تبتلعهم عتمة الحارة ، ثمة فى الدور الكثيبة تنتظرهم الغرف المظلمة والنوم إلى الصباح

أما أصحاب الحاج كريم فأمامهم مباهج المساء» . ويدعم الاقتباس التالى ما أذهب إليه من وجود عين أخرى تتباين قليلاً عن عين الطفل ؛ فثمة أشياء تتجاوز وعى طفل ، ولايمكن له بحال أن يستوعبها فى إطارها . فحين يقص الراوى عن شخصياته يتحدث عن «محمد العايق» هكذا : «تلتهب الجلسة بالضحك وراء حكاية عن زوجته اللصة «روايح» وعشيقته «الجازية» . ليس حراماً معاشرته للجازية ، فقد وهبت نفسها له . على خليل يشحب من مهاترات العايق ، **لكن الجازية وهبته على أى حال كنزاً من اللحم الأبيض والعيون المكحولة ، يوازى كنزاً وهبته له روايح من كل شىء يمكن أن يسرق وينقل . تدور الجازية وراءه فى الموالد . فى دهليز ضيق مظلم ، ضبطها الحاج كريم ، فزعق فيه ، فهب من فوقها مذعوراً يعدل عمامته ونظر إليه الحاجُ كريم وهو يتميز غيظا :**

ـ سايب الناس وداير تلعب يابن الكلب
وسوى العايق ثيابه ملهوجاً
ـ حاضر ياعم» .ص ١٥ .

لقد قص العايق القصة فى مجلس المساء فتقبلها عبد العزيز دون أن تثير فيه سوى الحب رغم الخطيئة . ولذا فعبد العزيز يحب (العايق الخطاء» تماماً كما يحب الحمارة النحيلة التى تنوء بالواعظ البدين . إن هذه العين ليست عين الطفل تماماً . والأحرى أنها عين أخرى مغايرة . وهى تجيب عن التساؤل الذى طرح من قبل . والذى كان منصباً على التغيرات التى تحدث فى (القرية ؟ !) وعما إذا كانت محصورة فى نمو وعى عبد العزيز أم كامنة فيها .

ومهما يكن الأمر فإن زاوية الرؤية ، على هذا النحو ، أتاحت للكاتب إمكانيات بنائية كثيرة ، جعلت بإمكانه أن يتنقل بين عدة حالات نفسية متباينة دون عناء . وهو قادر ـ بفضلها ـ على اختراق المستويات الزمانية والمكانية المتباعدة والحركة بين الحقيقتين : الموضوعية والذاتية فى آن واحد . كما تجلت هذه الإمكانيات فى تقديم لوحات حياتية طويلة تكاد تصل بالنسبة إلى الشخصيات إلى «تقديم حياة كاملة» بكل مايمور فيها من فرح وحزن،وتقدم ونكوص .

٢ ـ ٢

يبدأ الفصل الأول (الحضرة) بالطفل عبد العزيز ، الإبن الذكر الوحيد فيما يبدو للحاج كريم . والحاج كريم هو رأس جماعة الدراويش ، يقام الذكر فى دواره الذى ورثه عن أبيه ، كما ورث عنه حب الطريق والخير للأصحاب . وفيما يتأهب الرجل للصلاة ، يبدأ القاص فى نسج خيوط عالمه فى دقة وإحكام ، فيقدم لنا جماعة الدراويش الذين يقضون اليوم فى كد وتعب ، يعصفون بالنساء والولدان والبهائم والأرض ، وبأنفسهم . إنه عمل شاق عنيف ، لكنهم فى المساء يجتمعون . وينظرون إلى كد اليوم فى وداعة ويتسامرون ، ويتبادلون أحقاق المضغ والتبغ وتتفتح الحكايات ، وكأن لقاء المساء هو الملاذ الوحيد من قسوة النهار ورعونته . أو هو العالم الذى صنعه الدراويش هربا من الحياة القاسية العاصفة فى الحقل والشمس والماء والعرق ، محاولين تحدى قانون الحياة بقانونهم الخاص . ففى مقابل قسوة الحياة وسيادة المصلحة والقسوة على

الزوج والإبن والحيوان ، نجد وداعة الحياة ، وتراجع قانون المصلحة النفعي أمام زخم الحب الأخوى ، وانتصار الأمل فى مكان بعيد ناء يملكه الصابرون العابدون .

وهم يلوذون بالحضرة والطريق وحكايات الأبرار والصالحين ، لأنهم قوم مثقلون بالجراح ؛ فإلى جوار الحاج كريم سنجد أحمد بدوى الذى أحب يوما ، وزوجت صاحبته فى بلد بعيد ، وقبل أن تمضى أوصته أن يتزوج من «فاطمة» ، فنعل ، وأنجب منها ، ولكن ولداه ماتا بفعل الوباء ، ومحمد كامل ، الطويل الأسمر ، عريض المنكبين ، الذى غزا البياض رأسه دون أن يعقب نسلاً ، والعراقى الأطرش ، الذى لا يتكلم أو يسمع ، وعلى خليل ، صاحب البقالة الأكرش النحيل ، والعايق المتميز عن العاملين فى الحقل بيديه الناصعتين ، وعطره الفائح دوماً ، وعشيق «الجازية» وزوج اللصة «روايح» ووالد البنات اللاتى يعملن فى بيوت المدينة ؛ وسليم الشركسى النجار بقية أسرة أتلف أدمغتها جنون غريب .

وفى الحضرة ، يتراجع عالم الفقر والعيون الكليلة والأمانى المخبية ، ويسود عالم آخر شاسع : صحارى ورمال وبحار وأنهار وأشجار وسحب وذرات وكتل فى صدر كل مخلوق . ومع الرحلة الغريبة فى أقطار الكون ، فى الأفلاك البعيدة وفى الأعماق السحيقة ، تضطرم القلوب بالأشواق ، وتلتهب بالتلاوة ، وتشق الزغاريد أجواز الفضاء . إنه فرح شعبى أو طقس احتفالى ، يدخل عبره المعوز المتعب إلى عوالم تضج بالفرح . ومبذولة للجميع . وفى هذا الجو الطقسى ، يبتهج عبد العزيز الطفل ، ويحاول أن يندمج فيه بكل أعضائه ، لكنه حين يحاول قراءة كتب الأذكار يفشل (يتأمل هذه الكتابة ولا يفلح فى استكناه سرها . إنه يذهب إلى المدرسة وله كتبه ، صغيرة ، مرحة ، كبيرة الكلمات ، تحكى حكايات لطيفة عن أولاد نظيفى الثياب ، وبنات صغيرات ذوات ضفائر وشرائط ، لكن الكتابة الغريبة هى همه الكبير ، لاتبوح له إلا بالنذر اليسير من حرف أو كلمة لا تكوّن معنى ... كيف إذن تتحول هذه الصحائف الصفراء إلى سحر يحلق فى سماء الإخوان ؟ !) ص ٢١ وكأن المدرسة تقف عائقاً أمام ولوجه عالم أبيه وصحابه ، وتدفعه فى الوقت ذاته إلى عالم آخر مرح جميل . وسوف تكون المدرسة / القراءة بعد ذلك عاملا أساسياً فى إقامة حاجز بينه وبين عالم الدراويش .

فى فصل «الخبيز» يكون عبد العزيز قد دخل منطقة التساؤل والاكتشاف واهتزاز الثابت . وهذا الفصل يبدأ بداية تقذف بنا فى لجة تساؤله . إنه يصحو من نومه على كابوس قاس ، فإذا بيد أبيه المشعرة على وجهه ، وبعدها يستيقظ الحاج كريم فيراه عبد العزيز عاريا تماما . هكذا يبدأ «العالم» يتعرى أمامه ، أشياء خبيئة تتبدى فى عريها كاشفة له عن الدفين المخبوء تحت طبقات كثيفة من التسليم ، فتتخلق لديه رغبة جديدة ؛ رغبة فى الوحدة والانزواء مع كتبه ووريقاته الصغيرة التى يبوح لها بما يضنيه . وتتجاور المشاعر الرومانسية المجنحة الرقيقة ـ الشعر وسميرة ـ مع مطالب جسده . إن شيئاً رهيباً قد استيقظ فيه فأضحى السؤال أداته ، والتأمل وسيلته . وفى يوم الخبيز يرقب أشياء جديدة . وها هو ذا يرقب «صباح» ويداها تعملان عملاً دائباً فى الرغيف على المطرحة ، وثدياها يرتجفان تحت جلبابها الخفيف . وحين تدخل الحاجة شوق ، تضمه إلى صدرها فيمتلئ برائحة صابون حمامها المعطر (ويتخلص من عناقها مرعوباً من شئ عارم يجرى فى عروقه) . لقد كانت الحاجة شوق من قبل أمه أو بمثابة الأم له ، بل كان يجد لديها من الحنان والحب ما لايجده عند أمه «الواقعية» ، ولكنها الآن تمثل الاكتمال الأنثوى الرائع ، على حين تمثل صباح البداية المزدهرة .

يجلس عبد العزيز كالقط حول حلقة (النسوة المهتاجات) وقد أخذتهن حمى الخبيز فتخففن من ملابسهن ، (ثم يرفع عينه ليرى ساعدى الحاجة وصدرها ونحرها وضحكتها والدقة الغائرة فى ذقنها ، لكن قبص صباح المهلهل مقطوع عند صدرها ، ويبرز القطع قمة ثديها سمراء دقيقة الحلمة . صرف نظره سريعاً وقلبه يكاد يحترق) ص ٧٣ . وهو مبهور الأنفاس ، يكاد يموت فى مكانه . تلتقى عيناه بعينى صباح . تسرع يدها لتضم دفتى القطع على ثديها ثم تسرع يدها إلى الرغيف تاركة اياه ، ويقفز الثدى خارجاً من القماش الواهن .

وظل عبد العزيز جالساً ، عيناه تعرفان موضع استقرارهما . يتحين فرصة دخولها إلى غرفة المعاش المعتمة لتحضر مزيداً من الدقيق . وحينما جاءت اللحظة ، قفزمتسللاًولبد لها فى الظلام ، وحين أتت كان متوتراً وعنيفاً ، ولكنه حين يمد يده لينتزع عنها سروالها ، تقفز بقوة خارقة ، رامية به من فوقها ، مهددة بإعلان أمره .

وعلى حين يدخل عبد العزيز منطقة التساؤل ، تبدأ مرحلة نكوص الحاج كريم . فها هو ذا على النقيض من زوجته العملية الواقعية ، رجل تواق إلى السفر ، وإطفاء نار قلبه فى الموالد والأذكار . لقد مضت سنون طويلة والعالمان لا يلتقيان ، عالم الحاج كريم المحلق على أجنحة الكرامات والبركة والبذل للإخوان ، وعالم زوجته المحدود بالجرار والقدور ومخازن الحبوب . كانت قد أتت من المدينة ، بيضاء واعدة وسيمة ، جاهلة بشئون الحياة فى الريف . وكانت النسوة يعايرنها بجهلها ، لكن الأيام دارت ، وصارت مرجعهن فى كل شيء . تعلمت فى دأب وصبر ، وأضحت صورتها مقترنة لدى الجميع بحبها للعمل والتنقيب عن أى نقص لإكماله ؛ ولذلك كانت تصطدم دوما بالحاج كريم ، معترضة على إصراره على تبذير رزق الأولاد على مشردى طنطا . وفيما مضى كان الحاج يتصرف بثقة ويعصف بها ؛ أما الآن فهى تلق بأقوالها مهددة منذرة ، ولايملك الحاج كريم إلا أن يبتسم ويهز رأسه مطمئناً . إن لديه ثقة غير محدودة فى أن الكف التى تبذل لاتنضب أبداً ، والدار التى يأكل فيها الضيفان لاتخرب أبداً . عالمان منفصلان ، زوجان غريبان . يتساءل عبد العزيز ، وقد أدرك بدء نكوص أبيه ، كيف ـ إذن ـ يختلسان معاً ساعات فى هذه الدار المزدحمة بالعيال والبهائم ليتضاجعا ويكدسا الأطفال كل عام بلا انقطاع ؟ !

وفى مقابل الزوجة الحازمة العملية ، كان هناك امرأتان فى عالم الحاج كريم ، هما الحاجة شوق وابنته رشيدة ؛ الأولى تمثل لديه عزاءاً عن واقعية زوجته ، وحرصها على توجيه المال إلى الأمور التى تحقق ربحاً وتعود بفائدة (... حينما يعود الحاج كريم إلى الدار ، يحس عبد العزيز أنه مشتاق للكلام الودود ، ولكن امرأته تثير النكد ، وتتكلم بعصبية عن الخراب المحتوم ، ماأغرب ماتكلمه شوق ، وتضحك عيونها فى وجهه)

ص ٦٠ / ٦١ . أما رشيدة فهى ابنة الحاج من زوجته الأولى التى كانت أثيرة لديه ، لكنها ماتت فتزوج من أم عبد العزيز. ورشيدة أثيرة لدى أبيها ، فهى بضعة من أمها ، وتشتعل فيها الأشواق التى تلهب صدر الأب ، وهى دائماً معه فى كل مولد ، تقود النسوة اللائى يقمن بإعداد الطعام .

وإذا كانت الحاجة شوق ترافق الرجال إلى المولد هرباً من الوحدة التى فرضت عليها بعد موت زوجها فإن فى حياة رشيدة عدداً كبيراً من الإحباطات ، فهى مريضة بعينيها ، وهى قد حلمت أن تعيش فى المدينة يوما ، بيد أن حياتها قد تحددت فى القرية بصورة تكاد أن تكون مناقضة لحلمها . لقد تزوجت من فلاح ضخم ماتت عنه زوجته الأولى ، مخلفة له عدداً من الأطفال المرضى الذين صاروا فى حاجة إلى رعاية امرأة ، وكانت هذه المرأة هى رشيدة .

٣ ـ ٢

كان لابد لعبد العزيز أن يلج منطقة الخطر ، أى أن يهتز العالم الذى كان ثابتاً مكيناً قوياً . ولذلك لم يعد ينام فى عمق ، فالكوابيس تهاجمه ، حجوم خرافية ، وأشكال بشعة ، وأنياب تفرز السم والقبح ، وتصرخ بأكثر الكلمات بشاعة وكفرا . لقد اجتمعت عليه أشياء كثيرة ، تهز عالمه ، وتفقده حلاوة الوداد أو الاتساق مع النفس . وها هو ذا يلحظ ما عليه أهله من فقر وتعاسة ، ويرقب ـ فى حنان يمازجه الرفض ـ وجوههم المبقعة من سوء التغذية وهى تغرق فى رضا صوفى ، ولذلك أصبح عبد العزيز ينام وحيداً ، مهموماً بما يمور فيه من أفكار وآراء . وهنا يبرز دور الذاكرة التى تقدم له المبررات لرفض العالم ، وتشده إلى هذا العالم الهادىء البسيط المريح فى مقابل العالم العقلانى البارد . إن عبد العزيز لا يستطيع أن يهرب من ذاكرته ، فحينما كان طفلاً كان يرى أباه عارياً يستحم فى الصباح ، وأمه مفتوحة الصدر وليس على جسدها سوى جلباب وحيد رقيق ، تقف لتصب الماء على جسد أبيه . لم يكن الطفل يدرك دلالة ما يحدث أمامه ، غير أنه الآن يعرف ذلك جيداً . ولكنه ـ برغم معرفته ـ لم يستطع أن يتخلص من ذلك الحنين الذى يعذبه إلى الزمن الذى مضى ، حينما كان الأب والأم رمزين للطهر والبراءة ، وكأنهما من الملائكة النورانيين .

على أننا نرى الأمر رؤية أحادية لو قصرنا التغيير فى عبد العزيز على مامنحته إياه الكتب أو ما صدم عينيه من ذلك التناقض الغريب بين الرثاثة والفاقة والرضى الصوفى . إنما الأمر ـ إلى جوار ذلك كله ـ يرجع أيضا إلى دخول الجماعة فى حالة الحشرجة التى تسبق الموت . **وقد كان لابد لهذه الجماعة من هذا المصير ، فهى جماعة منعزلة عن الحياة فى القرية ، وهى تلجأ إلى شكل من أشكال الهروب إلى الرضى الصوفى وكأن الطريق وما يمنحه من تجاوز كاذب لآلام الحياة يتساوى مع المخدر الذى يهرب إليه من يتعاطونه .**

وبين رفض عبد العزيز لما يراه أمامه من تدنى شروط أهله إلى مستوى غير إنسانى ، وتوقه إلى تغيير هذه الشروط وبين عدم شعور هؤلاء الأهل بالتناقض مع ما يعيشونه ، وعجز عبد العزيز عن إحداث هذا التغيير ، تتكون مفارقة الرفض / الحب فى آن واحد ، وهى ما يمكن أن يطلق عليه اسم «جحيم الوعى» . وهو اسم يحاول احتواء مايعانيه بطلنا المعضل من عدم القدرة على مواجهة ذاته وجماعته .

ويتبدى هذا الجحيم فى مفارقة واضحة بين قناعاته الفكرية التى نمت دون أن يوازيها نمو مساو فى وجدانه . فعبد العزيز يحب المدينة : الأضواء والحياة المرفهة والنساء المطيبات الجميلات . وهو أيضا يحب قريته وأهلها الفقراء المساكين . لكن الألم يحتويه حين يرى ما يفعله أهل طنطا بأهله الذين (ينتشرون بين أهل طنطا كالشوائب فى بيدر الغلال . جماعات يتخطف أولاد البندر أطرافها سخرية . جذبا للثياب وخطفاً للطواق

ـ زوارك ياسيد ... كل نطع وأخوه) .

وعبد العزيز يشعر بحب جارف لأهله ، إنه اعتراف منه بدين يثقله تجاههم ، فهؤلاء الرجال فى ثيابهم الرخيصة ، وطواقيهم الصوفية الحمراء ، ووجوههم المصبوغة بالشمس ، المبقعة بسوء التغذية ، هم أهله ، قلبه وعيونه ، يتحلقون حوله وينظرون إليه ، لكنه يتمنى لو كانوا أكثر جسارة ، وأكثر نظافة ، وليسوا هكذا فقراء جاهلين خائفين . وفى الليلة الكبيرة امتلأ عبد العزيز بمشاعر متعارضة ، حبه لأهله ورفضه لهم ، وانهزامه أمام المدينة ، والجهل والمرض والفهم الخاطئ للدين ، مع عجزه عن أن يعطى سميرة شيئاً . (البيوت العالية على الجانبين ، واجهاتها معتمة تتقسمها مربعات الشبابيك المضاءة حيث تتكدس النساء ، الضحكات الناضحة بالجنس ، يود لو يعتصر الرقاب الناعمة حتى الاختناق ، المدينة الماكرة الناعمة بالغنج والزواق) . إن كل شىء يضغط على صدره ، يعتصره ، يجعله كائناً ممتلئاً بالرفض والتمرد والصراخ الوحشى . وهو كالهارب من شىء يجهله ، يمضى متضوراً ، يعذب نفسه بما يراه : الفلاحون الفقراء ، والغناء الفج والضحكات ، والجنس فى الأزقة المعتمة ، والعجز عن عمل أى شىء له مغزى . وليس سوى أن يصرخ :

ـ(أمم من غير عقل ... من غير تفكير ... أمم بتدوس زى البهايم ... مش عارفين رايحين فين ... مش عارفين جايين منين .

كل كيانه يصرخ صرخات ترن فى بيت الخدمة ، شدهت الوجوه ، خرست كل الألسنة ، تعلقت به الأبصار ، والأفواه مفغورة ، وفى العيون ذلك الذعر الذى تصنعه كلمات الواعظ حين يصرخ فى الناس . وبردت أطرافه لكنه استمر فى الصراخ ...) . وهكذا أعلن عبد العزيز انفصاله الذى عذبه وأرقه ، وأثار الشك فى عقله ، ووضعه فى مواجهة الحاج كريم الذى كان يسير سريعاً نحو النهاية ، ولم يعد ثمة ما يربطه بالعالم القديم المنهار سوى بقايا ذكريات وندم على خذلانه لسميرة .

وعلى حين يصل عبد العزيز إلى منطقة القطيعة ، يكون الاضمحلال قد تمكن من الجماعة الصوفية . وينتهى الحاج كريم كقائد للجماعة التى تهاوت ، وكإنسان قادر على فعل أى شىء . ويسقط مشلولاً هرباً من حصار العالم الجديد الذى لم يبغته ، عالم الجمعيات التعاونية والمذياع الصاخب وأخبار خروشوف وكيندى . لقد سقط الحاج كريم ، وأصيب العايق بالعمى ، وانتهت الأيام الجميلة تحت ضربات التطور الحتمى . وحين تسقط الجاموسة تسقط مرحلة مهمة فى حياة قرية

مصرية تدخل فى عالم جديد مختلف ومغاير ، يملك أسباب وجوده وسيادته .

٤ ـ ٢

استطاع **عبد الحكيم قاسم** من خلال هذا الشكل المبتكر الذى يحتوى فى إطار روائى التوازى القائم بين تطور وعى البطل واضمحلال الجماعة ، أن يستفيد من ثقافة هذا العالم التحتى بكل ما يموج فيه من أفكار وتعبيرات وقصائد وأمثال . ولذلك تدخل المواويل والقصائد والحكايات فى عالمه ، لتكون أداه بنائية تشارك فى تحديد قسمات هذا العالم ، فى طفولة عبد العزيز ، تقوم بردة البوصيرى بدور مهم فى خلق فضاء صوفى عذب تسبح فيه النفوس الظمأى التواقة إلى الانغماس فى عالم آخر تنتفى فيه القسوة والرعونة . وفى مرحلة اهتزاز عالمه تقوم هذه التضمينات بدور مخالف ، أعنى أنها تقدم التناقض الجلى بين ما يملأ رأس عبد العزيز من أفكارجديدة رافضة ومن رثاثة عالم الدراويش : (ضحك فى نفسه مرة أخرى ، الولد كان ناحلاً كالطيف ، لكنه كان ممتلئاً بحياة تنفجر فى الغناء الحزين :

يـــاعـــينى يـــابحر طـــنـــطـــا
نـــقـــلوك عـــنـــا بـــعـــيـــد
والولى عـــــايـــــز يـــــزوروك
يـــركـــبـــلـــك ســـكـــة حـــديـــد[11]
ص ١١٤ / ١١٥

ويستخدم الروائى الأمثولة الشعبية أو البنى القصصية الصغرى ، ولكن دون تغير دلالى يذكر ، ذلك أنها تدخل فى البنية الروائية من أجل مهمة محددة وهى تحديد قسمات العالم الصوفى . وهنا يبرز دور الذاكرة ، ذاكرة عبد العزيز ، حين كان طفلاً ومراهقاً لتبدل فى زمن القص ، بحيث تبدو الحادثة أو الخبر فى تضاد مع نسيج الرواية ، على نحو يخلق إيماء مقصوداً إلى تغير فى الحدث أو تحول أساسى فى حياة الراوى .

٥ ـ ٢

ويبدو وعى **عبد الحكيم قاسم** باللغة حاداً فى «أيام الإنسان السبعة» . ونستطيع أن نتلمس هذا الوعى فى ذلك العلو على اللغة التى تقع فى النثرية ، منذ أن تقع أعيننا على هذا العنوان الدال «**أيام الإنسان السبعة**» ، وكأنه يشير إلى انغماس أبطال روايته فى هذه الأيام السبعة ، التى يمثل كل يوم منها مرحلة فى حياة عبد العزيز واضمحلال الجماعة وكأن الأيام السبعة تلك هى العمر كله . كذلك يتضح هذا الوعى فى وضع عنوان لكل فصل ، فهذا العنوان يحدد الإطار الأساسى ؛ ففصل للحضرة ، وآخر للخبيز ، وثالث للسفر ...إلخ ، وكأن الروائى هنا يخبرنا بأحداث الفصل من العنوان ، محاولاً أن يلفتنا إلى الاهتمام لا بالحدث بما هو حدث يثير الفضول . بل إلى الدلالة المتفجرة من جزئيات العالم وعلاقات عناصره .

ولغة عبد الحكيم قاسم فى هذه الرواية لغة خاصة ، لا تختلط بلغة غيره . وهو فى سعيه إلى خلق هذه اللهجة الخاصة فى التعامل مع عالمه يخلق أفقاً مختلفا وجديداً بقدر جدة عالمه واختلافه .

ونستطيع أن نحدد سمات هذه اللغة فى ثلاث **أولا** :أنها لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسى فى الرواية ؛ فتتجاور فيها مفردات الصوفية مع لغة ذات مسحة تذكرية ناضحة بالحنان والتوق إلى عالم برىء مفقود ؛ وهى ـ **ثانيا** : لغة منحازة لاتبدو محايدة أو قدرية ، لأنها تسعى إلى خلق عالم سمته الأساسية القهر الذى لايعيه المقهورون ، بل يكرسونه بالانخلاع من شروطه عبر خلق عالم وهمى مغاير ؛ وهى ـ **ثالثا** ـ لغة متعددة المستويات ، تتحرك من اللفظ المغرق فى عاميته إلى اللفظ الفصيح المحلق ، ومن مستوى وقائعى للحوار إلى مستوى البوح الشعرى الصوفى .

ومهما يكن لدينا من تحفظات على عالم الرواية لما فيه من نزوع تسجيلى ووضوح منطقى ، أو على لغتها ، حيث يشوب البناء اللغوى المتناغم بعض التشويش الناتج عن أخطاء فى نحو اللغة ، فإن ذلك لا يجعلنا نقترف جريمة «الصمت النقدى» عن عمل متميز . ولعل مبدع الرواية قد تجاوز ما أخذ عليه فيما كتب بعد ذلك من أعمال روائية لم تصل إلى أيدينا بعد .

١ ـ ٣

نجمة أغسطس رواية طويلة ، ذات طموح ملحمى ، إذ تحاول تقديم رؤية متكاملة لحركة المجتمع والتاريخ المصريين ، من خلال معمار روائى جديد ومتميز . برغم أنه جماع مركب من عدد من الأشكال المختلطة بل المتناقضة . ولكن النظر المنصف لابد أن يقدر جهد الكاتب وإخلاصه الفنى ؛ فقد أعطى مركباً معقداً ، تبدى فى اندغام إنجازات الرواية الغربية وبخاصة الطليعية منها ، مع رؤية مخالفة ومضادة للدلالة المحورية الأخيرة لتلك الروايات . ولذلك يمكن القول إن «**نجمة أغسطس**» نموذج طيب للوقوف إزاء منجزات الشكل الغربى دون إحساس بثقل الدين أو التبعية ؛ لأنها تثبت من ناحية إمكانية الاستفادة ، ومن ناحية ثانية إمكانية تطويع ما يستفاد لملائمة واقع مغاير ورؤى مغايرة . ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يجد أصداء نصوص غربية كثيرة فى هذه الرواية . لكن المؤكد أن صنع الله إبراهيم يعى تعقد العلاقة مع الغرب ؛ ولذلك يجئ عمله لا مجرد صدى باهت أو نسخ متقن للأعمال التى استفاد منها . وهى على أية حال رواية نموذجية ، تفيد ـ مع غيرها لروائيين آخرين مهمين **كجبرا إبراهيم و الطيب صالح** ـ فى استجلاء علاقة الثقافة العربية / العالمية ، دون أن يميل الميزان لصالح طرف على حساب الآخر .

وأول ما يسترعى انتباه القارىء ، بل يكاد يصدمه ، هو ذلك الشكل الغريب الذى بنيت عليه ، فالرواية تبدأ بالقسم الأول الذى يتكون من أربعة فصول ، ثم يليه قسم هو فصل طويل مثقل بالتجريب المعقد المتداخل ؛ يليه القسم الأخير ، حيث يبدأ بالفصل الرابع فالثالث فالثانى فالأول ، أى إنه يناقض القسم الأول ويوازيه . ويبدو هذا التقسيم غريباً بل قد يكون مناقضاً للرواية بشكلها التقليدى الكلاسيكى . ويزداد الأمر صعوبة وتعقداً ، حين نفاجأ بهذا النظام الغريب للأزمنة ؛ فنحن أساساً مع زمن سائد هو زمن بناء السد العالى ، ومع مكان سائد هو مدينة أسوان ، لكن المكان يتسع ويرحب ليصبح مصر من أدناها إلى أقصاها (الإسكندرية ، القاهرة ، الواحات ، الخ) . والزمان يتراجع

إلى الخلف ليقدم بانوراما تاريخية باهرة (رمسيس ، الاحتلال الإنجليزى) .

إن صنع الله إبراهيم يقدم مغامرة روائية جديدة وفريدة ؛ فيقدم بالإضافة إلى رحلته إلى أسوان عدة مستويات زمكانية ؛ فإذا نحن فى خضم الرواية نكتشف زمناً آخر هو زمن المعتقل ، حيث الرجال يعانون القيد والتصفية الفكرية والجسدية ، ومستوى آخر هو ماضى الحركة الوطنية ضد الإنجليز . وثمة تضمينات تاريخية من تاريخ مصر الفرعونية ، وعهد رعمسيس بخاصة . ويتوازى مع المعتقل والحركة الوطنية تضمينات من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو حديثاً يمكن أن ندعوه سيرة ذاتية لفنه ، وكأننا بإزاء كاتدرائية ضخمة متشابكة . متكثرة المدخل والأبهاء والحجرات .

٢ ـ ٣

نحن مع عملية بناء السد العالى ، أو على وجه الدقة مع المرحلة الأخيرة من بنائه ، حيث الراوى الذى يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، واصفاً مايراه ، دون أن يعلق على كل شيء بشكل مباشر . وهو من خلال عين واعية يرصد فى دقة مايجرى أمامه ، راسماً صورة ، أبرز ما فيها ذلك التجمع المهوش من العمال والفنيين والبيروقراطيين والروسيات والروس ؛ أى إننا ـ بداءة ـ أمام تناقضين : **أولهما قومى** [عــــرب + سوفـــيـــات] ، **وثـــانيهما : طـــبقى** [عمال + تـــقـــنوقـــراط + بيروقـــراط + رجـــال أمن + رجـــال صحافة + عامة رثة وعمال مياومة] . هذا الخليط المتشابك المتباين يلتف حول السد الذى هو آلة الربط الوحيدة بينهم . وعلى مستوى من المستويات يمكن أن نلاحظ مفارقة صارخة بين الإنجاز الضخم والتهرؤ القيمى والأخلاقى . ونستطيع ـ دون عناء ـ أن ندلل على هذه المفارقة من خلال عبارة واحدة بسبب ضيق الحيز (... وبدا موقع العمل أشبه بحفل ساهر كبير ، وبعد برهة ، ميزت مئذنة الجامع ومكتب المباحث) . هذه العبارة المحكمة الصياغة ، التى تبدو محايدة وجافة وعارية من أى رواء شعرى ، تشير إلى تجسد هذه المفارقة ؛ فثمة حقل عمل لكنه يشبه الحفل الساهر الكبير ، وفى تجاور غريب ، توجد (مئذنة الجامع ـــ الله) و (مكتب المباحث ـــ القهر) . ومن خلال مواقف الرواية ، يتأكد لدينا أن العالم الذى تطرحه الرواية عالم يسوده الزيف والفساد والتهالك على الملذات . وهو عالم طارئ لكنه سائد ؛ لأنه يرتكز على آلة عنف الدولة ، التى تحاول إحداث إنجازات اقتصادية ضخمة بقرارات فوقية فتنفصل عن الحركة الجماهيرية ، ولا تجد أمامها سوى الاتكاء على قوى متناقضة مع الجماهير تتمثل فى أجهزة القمع الأمنى ؛ ومن ثم ليس غريباً أن يحدث هذا الفساد ويستشرى ، مطوقاً الإنجاز الاقتصادى ، ودافعاً بمنجزيه إلى الجانب الآخر .

وإذا كان العالم الروائى يسوده الزيف والفساد ، فإنه يخلق نقيضه ، أو الإرهاص بنفيه ، وفى مقابل الصحفى الانتهازى والموظف البيروقراطى والعامل فاقد الحس بعمله والانتماء لوطنه ، سنجد المثقف رافض الزيف ، الحريص على إعلان رفضه ، وإن كان هذا الرفض مجرد إصرار على عدم المشاركة .

٣ ـ ٣

ماذا يمكن أن يسمى نمط البطل فى هذه الرواية ، وكيف توسل الروائى إلى خلقه ؟ لن نستطيع أن نحدد هوية الروائى دون تحديد علاقته بحلبة الصراع الاجتماعى ومن ثم تحولات شخصيته . وفى هذا الصدد يمكن أن نرى فى حادث اعتقال البطل تحولاً أساسياً ، منح رؤيته التماسك والنضج ، وزوده بإمكانيات خوض الصراع بوعى كثيف . وإذا كنا فى الرواية نتحرك فى فترة ما بعد الاعتقال ، فإننا نشعر أن هذه الحركة محددة بأحداث صراع الراوى مع السلطة ثم اعتقاله ؛ فالبطل فى أسوان ، يقوم برحلة عمل صحفى (وإن كنا لا نستطيع أن نقطع بنوع مهنته) ويستثمر وجوده فى أسوان فى رصد صيرورة الواقع وتبين تراكيبه وعناصره التكوينية ، والقانون الأساسى الذى يحركه ، ويصوغه . ويتيح له عالم أسوان / السد بكل ما يموج فيه من تيارات متضادة ومتوازية أن تكون الرؤية شمولية .

وفى هذا المكان الذى تتصارع فيه الانتماءات والأفكار وأنماط السلوك ، يحيا الراوى وحيداً متعباً ، فتجئ علاقته ـ عالمه النفسى والفكرى والشعورى ـ بعالم السد علاقة رفض وتناقض ، أو ـ بشكل محدد ـ علاقة اغتراب . على أن اغتراب البطل ـ الذى لا نعرف اسمه ـ يختلف عن اغتراب العامل عن ناتج عمله ، أو اغتراب الأنا عن الآخر . إنه اغتراب المثقف المصرى الرافض لبنى اجتماعية متخلفة ، والعاجز فى الوقت نفسه عن تحويل فكره إلى قوة مادية تسير على قدمين . وإذا شئنا تحديداً أدق ، أمكننا أن نقول : إن اغترابه يتمحور فى انفصاله عن طبقته ، وعجزه عن أداء مهمته بوصفه ذروة وعى الطبقة بنفسها . وقد حاول الراوى فى يوم ما أن يترجم موقفه إلى فعل محدد ، لكنه فشل ، واستطاع القهر المضاد أن يشل يده عن العطاء ، بل مارست معه السلطة أقسى أنواع الكسر والاحتواء ، متوسلة بالقهر الجسدى تارة ، وبالإغراء المادى تارة أخرى وهو فى رصده لآلية العمل فى السد ، يبدو عضواً غريباً غير مشارك ، يكتفى بالانصات إلى دفقات الحماسة المبثوثة فى الكلمات والذكريات ، محاولاً أن يخترق ما يبدو على السطح من قوة ونضارة وفتوة إلى ما يكوّن اللب الحقيقى .

وفى أول فصول الرواية ، نلمح أول خيط من خيوط الشخصية المغتربة ، وعلى وجه التحديد فى ذلك الحوار القصير المكثف الذى دار بين الراوى وعامل القطار . (قال مشيراً إلى باب صغير فى الحائط : الغطاء هنا . واعتدل باسطاً قامته ، ثم قال : لو عُزت حاجة اندهلى . قلت : حاضر يا افندم . تطلع إلىّ مندهشا) ص ١٠ . ومن الواضح أن علاقة الراوى بالسلطة ممثلة فى العامل هى علاقة قهر ؛ ذلك لأن هذه السلطة كانت لها عدة جولات معه ، واتسمت كل هذه الجولات بعدم التكافؤ الناتج عن استخدام آلة عنف الدولة ضد رجال لا يمتلكون سوى وعيهم وحلمهم . وفى الوقت الذى كان المعتقلون فيه يعانون الضرب بالسياط والعصى الغلاظ والسحل والاغتصاب الجسدى والإنسانى كان الأفق يمتلئ بألفاظ التقدم ودعاوى التثوير والتوحيد . وبعد خروج هؤلاء الرجال إلى الحياة العادية ظلت السلطة لا تفهم أسلوباً للتعامل معهم سوى القهر الفظ باستخدام الملاحقة والتجسس

والإرهاب . وفى هذا الوضع تجىء ذاكرة الراوى التاريخية لتقص عن سلطة المستعمر ، وتتسع الذاكرة لتصل إلى التاريخ المغرق فى القدم ، حيث سلطة الفرعون / الإله ، مشيرة إلى أن اختلاف الرداء ولون العيون ولغة الشعار لا يعنى اختلاف طبيعة السلطة ومصالحها . بقدر ما يعنى تعدد وجوه هذه السلطة وتغير منظوماتها الفكرية طبعاً لتغير الواقع والمجموعات الاجتماعية .

والحصار أهم سمات شخصية الراوى . ولأنه مثقل بتاريخ عدائه للسلطة فإنه يتحرك فى حذر ووجل ، خشية عيون رجالها الذين يتبثون فى كل موضع . ويتضخم شعور الراوى بقوة الحضور الأمنى والقهر البوليسى ، إلى حد يعوقه عن الفعل الخلاق ويسلبه نعمة التصرف السلوكى التلقائى . وحين يتجاوز عجزه ويسعى إلى إقامة علاقة حب مع (تانيا) يسقط أسير عجزه ، ويجهض التوق المشروع المعطاء ، ويتوقف عند حدود معينة تبتر تلك العلاقة ، وتستل إمكانيات العطاء والتجاوز الكامنة فيها .

٤ ـ ٣

توسل **صنع الله إبراهيم** إلى تقديم رؤيته بصورة تركيبية معقدة ، مستعيراً قدراً كبيراً من إنجازات القص الغربى الطليعى . وقد خلق جدل الممارسة الإبداعية وسائل تشكيل جديدة ، خاصة به ، بل خاصة بروايته فحسب ؛ لأنه استخدم زاوية رؤية محددة هى **ضمير المتكلم** ؛ وهى تتيح للكاتب حرية استقصاء باطن الشخصية المحورية ، وحرية الانتقال من مواقف متضادة عبر الزمان والمكان ، لكنها تحرمه من إمكانيات الراوى التقليدى المحايد ، والمتمثلة فى الإحاطة بكل شىء . ولأن الكاتب لا يقدم واقعاً مثبتاً فى حيز زمانى ومكانى محدد ، بل يطمح إلى تقديم رؤية للواقع وشاهد عليه فى آن واحد تكون فيه هذه الرؤية بديلا تاريخيا لبنية اجتماعية وثقافية كما يمثله الراوى ، الذى ـ بسبب ذلك ـ لانعرف اسمه ، كان على الكاتب أن يجد حلاً ، وأن يبتكر ما يسد حاجته . لذلك سنجد عدة مستويات طباعية ، تميز بين الأزمنة ، وتومئ من جهة ثانية إلى أن وجودها لا يحكمه تفاعل ، بل محض تجاور ، يشير إلى أن مستويات الواقع المشوهة فاقدة للعلاقة الصحيحة فى التفاعل والتجادل .

وفى القسم الأول والثالث من الرواية تتجاور الأزمنة والتضمينات ، حيث الراوى يرقب ما يجرى أمامه وهو فى حالة صحو واضحة ، فيلجأ إلى ماضيه الشخصى فى المعتقل وفى صفحة ٣٨ مثلا ، يتجاور الزمنان التاليان :

زمن الحاضر / أسوان ، مطبوع بالأبيض :

(استوقفنا رجال البوليس الحربى ثم تركنا نمر ، وبرزت أمامنا مئذنة جامع وتحتها جموع من البشر لاحصر لها ، وأبصرت باللوحة الشهيرة التى كانت تحدد يوماً بيوم ماتبق على التاريخ المحدد لانتهاء المرحلة الأولى . كانت اللوحة الآن تحمل عبارات الشكر للعاملين ، والدعاء لهم بالتوفيق فى المرحلة الثانية . وكانت الكتابة باللغتين العربية والروسية بتوقيع كل من عبد الناصر وخروشوف) .

زمن الماضى / المعتقل ، مطبوع بالأسود :

(الصحف تصل خلسة ، وتقرأ خلسة ، والصورة تخاطب بناة السد . بقى **٣٧٥** يوماً على تحويل مجرى النيل ، بقى ٣٠٠ ، بقى ٢٦٠ ، وخلف السور الحجرى والأسلاك الشائكة كانت الصحراء محيطة من كل الجهات لكن قامته الفارعة كانت تتراءى عندما كل صباح ، ماداً البصر إلى أقصاه ، كأنما يوسعه أن يرى . وقال إنه يتمنى أن يشهد ذلك اليوم ، لكنه لم يتمكن) .

وواضح أن الرواية تستغل ذاكرة الراوى فى خلق تضاد دلالى ، يومئ إلى أن البناء الضخم ، هو جهد السلطة ذاتها التى صنعت المعتقل . وإذا كان فى الماضى معتقل ومعتقلون ، ففى الحاضر بوليس حربى ومعتقل من نوع مختلف . ويصبح التناقض مأساوياً حين يصل إلى أن السلطة التى تبنى السد هى ذات السلطة التى قتلت ذلك الرجل طويل القامة ، الذى يحاول أن يخترق المسافات ليشهد هذا الإنجاز .

اما التضمينات التاريخية فهى تنقسم إلى قسمين ، **أولها** : مقتبس من كتاب عن **ميكيل أنجلو** ، **وثانيها** : مقتبس من عدة كتب تتحدث عن التاريخ المصرى القديم . وأهم هذه الكتب « **الحياة المصرية فى عهد الرعامسة** » **لبيير مونتيه** ، الذى ترجمه **عزيز منصور** ، و « **العمارة فى مصر القديمة** » **لأنور شكرى** . ومقال عن عبادة رعمسيس **لأحمد عبد الحميد يوسف** . وغير هذه الكتب ، توجد عدة مصادر أخرى ، ذيل المؤلف روايته بالإشارة إليها .

ويتيح استقراء التضمينات الخاصة بميكيل أنجلو أن نقول إن لها دوراً يتجاوز دورها البنائى ، باعتبارها أحد مستويات البنية القصصية ، إلى اكتساب دور البديل الذاتى الذى يطرحه بطل الرواية المغترب . فإذا كان الراوى بديل العالم المتخثر الفاسد ، فإن فنه هو فعاليته الأساسية . ودون أن يقدم لنا الروائى وعظاً طويلاً عن أهمية الفن ، أو منولوجاً يغور فى أعماق البطل ، يقدم لنا مستوى تضمينياً يبلور اختيار الراوى الذاتى وفاعليته الأساسية فى الوضعية المعاشة . ومن استقراء هذه التضمينات ووضعها إزاء السرد الذى يكون اللحمة الأساسية للرواية ، أى ما يصلنا من الراوى المتكلم ، نستطيع القول إنها تلعب دور **الحلم أو مستوى التوق إلى الانخلاع من العالم الموسوم بالفساد إلى مستوى آخر أكثر إنسانية وإبداعاً . ولذلك سنلجأ إلى اقتباس التضمينات الخاصة بالفصل الأول فقط ، محاولين اختبار هذه الفرضية** :

١ ـ الرغبة الملتهبة فى رسم الجسم العارى ، ألا يكون القديسون عراة عندما يصلبون ؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والافرازات . وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم) . ص ٢٨ .

٢ ـ (شق بسكينه صدر الجثة التى التفت من رأسها إلى قدمها فى ملاءة الدفن ، فلا غنى عن معرفة جسم الإنسان من الداخل . والكائنات يجب ألا تخترع ، وكل قطعة جديدة من النحت يجب أن تتخطى التقاليد القائمة وأدرك أن الأمر سيكلفه حياته كلها) ص ٢٩ .

٣ ـ مشى بين الصخور يطرقها بمطرقته بحثاً عن الشقوق والعيوب والفقاعات . كانت القطع الصلبة تعطى صوتاً كرنين الأجراس ، أما المعيبة فكان رجعها بارداً . وكانت هناك صخرة تعرضت للجو فترة طويلة ، فتكون لها جلد سميك . وبالمطرقة والأزميل أزال

الغلاف ليصل إلى المادة النقية من تحته) .

٤ - (ضربة الأزميل العشواء فى الصخر تحطم البلورات والبلورات الميتة تدمر النحت . وتعلمَ كيف ينحت قطعاً ضخمة دون أن يسحق البلورات ؛ فالصخر هو السيد وليس الرجل . القوة والمتانة فى المادة الصماء لا فى الذراعين والأدوات . وإذا ماضرب بعنف وجهل ، فقدت المادة الفنية الدافئة توهجها وماتت . وأمام التعنيف والهرولة تلتف الصخرة بنقاب حجرى صلب . من الممكن تحطيمها بالعنف ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطى ؛ فهى تستسلم للحنان ، وتزداد تحت تأثيره إشعاعاً ولمعاناً)

تكاد هذه التضمينات أن تقدم خطوات واضحة محددة لعمل الفنان ، فمن الرغبة الملتهبة فى الخلق الفنى المرتبط بالبشر كما خلقهم الرب فى (١) إلى التعرف الدقيق على مادة الفن ومحاولة تحسسها بدقة وعمق فى (٢) إلى اختيار مادة العمل الغفل التى تمنح الفنان القدرة على خلق رؤاه وأحاسيسه فى (٣) إلى كيفية تكوين هذه المادة وتشكيلها فى (٤) . وكأنما يضع الروائى مستوى آخر ، يستطيع بطله من خلاله العثور على أداته الحقة وفاعليته الأساسية . أما التضمينات الفرعونية فهى تقوم بدور دلالى محدد ، هو الإشارة إلى استمرارية تاريخية كامنة فى ظاهرة الزعيم الفرد المعبود فى مصر القديمة والحديثة على السواء .

٣ - ٥

يتوسل **صنع الله إبراهيم** إلى إبراز صورة بطله ، ومن ثم قسمات عالمه الروائى ، بتقديم شخصية مضادة لشخصية الراوى ، وهى فى الرواية شخصية **سعيد عبد الرحمن** الذى يمكن أن نرى فى تحولاته تضادا مع البطل؛فسعيد مثقف يمتلك لافتة تقدمية ؛ وهو أصغر مدير تحرير فى الصحافة المصرية ؛ وهو يعرف القانون الأساسى الذى بامتلاكه يستطيع المرء أن يكون شخصاً لامعاً . إنه يعرف وظيفة الكتابة فى وضعية كتلك التى تقدمها الرواية : يشرح ، يبرر ، يزيف الحقائق . وهو يقول للراوى تحت وطأة اعتراف قاس (لم أعد أرغب فى شىء على الإطلاق.أصبح كل ما أكتبه ممسوخا مائعاً بلا روح . مقالات تتوه فى سراديبها ولاهدف لها سوى تبرير كل شىء) . وهكذا فقدت الكتابة دورها لأنها تحولت من أن تكون رؤية صادمة ، إلى تصفيق يشارك فى صنع الأكذوبة . ولقد كان ذلك طبيعياً لسعيد عبد الرحمن ؛ فقد دخل الحلبة موافقاً على قوانينها فانتهك ودجن ، وتهرأ من الداخل ، ولم يك ممكنا أن يخطو خطوة أبعد فيعترف بأنه لا يستطيع التخلص مما هو فيه بالهرب من القاهرة إلى أسوان ، أو الغرق فى الخمر أو مطاردة النسوة . هناك طريق واحد لا يستطيع أن يلجه لأنه صعب ، ومحبط ، وهو - فى النهاية - يضعه أمام العاصفة .

٣ - ٦

لا يستطيع الناظر فى الشكل الروائى لدى **صنع الله إبراهيم** أن يغض نظره عن جهده فى خلق لغة خاصة . ويمكن أن نشير إلى عدة نقاط ، يمكننا من خلالها إبراز تفرد هذه اللغة وجدتها .

أولا : فى القسمين الأول والثالث ، يلاحظ المرء أن اللغة جافة وحيادية ، بمعنى أن الكاتب يسعى لإفراغها من أى بعد إيحائى يعلو بها عن العينى الصلب الجارح . ومن ثم تندر الصور ويتقلص دورها وتجئ الجمل طويلة مثقلة بالنثرية ، وكأنها تشير إلى انعدام الفعل الإنسانى الخلاق .

ثانيا : فى القسم الثانى ، ينعكس الأمر تماما ؛ فاللغة حادة ، مدببة سريعة ، تنتفى فيها أدوات الوصل وعلامات الترقيم لتتداخل الأزمنة وتشتبه على المتلقى ، مجسدة الراوى فى وضع هذيان تتراكب فيه المشاعر وتتداخل اللحظات من الماضى والحاضر ، وتتراءى له الصور والأشخاص وأصوات التاريخ .

ثالثا : ثمة مستويان للحوار : أولهما عامى ، وهو الغالب ، يستخدمه أفراد من العامة أو العمال أو الطبقات الدنيا . وثانيهما فصيح ، وهو أداة المثقفين . ويعى صنع الله إبراهيم الأثر الدلالى والصوتى للكلمات الأجنبية فينقلها كما تنطق .

٣ - ٧

إذا كانت رواية نجمة أغسطس واحدة من أهم الروايات التى ظهرت فى السبعينيات فإن هذه الأهمية لا ترجع إلى مجرد رسمها صورة بانورامية لفترة من أهم فترات تاريخ مصر الحديث وأخطرها وحسب . بل ترجع أيضا إلى تلك المغامرة الروائية الصعبة التى أقدم عليها صنع الله إبراهيم ، محاولا أن يخلق تكويناً روائياً معقد التركيب ، مستفيدا فيه من وعى حاد بحركة الرواية فى العالم المعاصر ، ووعى لا يقل عنه حدة بتناقضات مجتمعه ، وعناصر واقعه المعقد .

وهذا ما جعله يعانى أدواته فى محاولة لتجسيد هذا الواقع بكل تعارضاته وتناقضاته . وهو فى سبيل هذه المهمة ضحى بكثير مما يحرص عليه القص السهل الهين من الاهتمام بهدهدة القارئ ومغازلة رغبته فى تتبع الأحداث بشكل يتنامى فى اتجاه محدد . ومن المهم قبل أن أكف عن الحديث عن «**نجمة أغسطس**» أن أؤكد أننى حاولت فى هذه الوريقات أن أركز على المغامرة الروائية وبخاصة فى المستوى الشكلى ، دون تقديم دراسة متكاملة تتساوى مع عطاء الرواية الكبير .

٤ - ١

فى «**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**» **ليحيى الطاهر عبد الله** ، محاولة أخرى من محاولات أدباء الستينيات ، التى اتسمت فى عمومها بالتوتر الحاد تجاه حركة الواقع . ودارس يحيى الطاهر عبد الله يواجه عدداً من إشكاليات بنيات القص وكيفياته ؛ وذلك راجع إلى ولعه بالتجريب التقنى ، وإصراره على التنقيب عن شكل خاص يحتوى حسه بواقعه وطموحه إلى احتواء هذا الواقع ، وخلقه مرة أخرى خلقاً يتيح معرفة هذا الواقع وتأمل قسماته وقوانينه الفعالة المؤثرة الكامنة خلف ما يبدو على السطح من التبدد والتذرية .

ما الذى يحاوله يحيى هنا ؟ هذا هو السؤال الذى يمتلك شرعية تساوى شرعية مشروع يحيى الفنى لقد كان يحيى فناناً واعياً ؛ والوعى فى هذا السياق قرين الكيفيات التى عبر بها عن موقفه مما هو كائن . وفيما أرى فإن امتياز يحيى الطاهر عبد الله وانجازه التشكيلى يكمن فى لغته . وحين تكون لغة الأدب جديدة ، فإن ذلك يعنى بالضرورة واقعاً فنياً جديداً ؛ إذ الفن بناء لغوى متراتب البنى والمستويات .

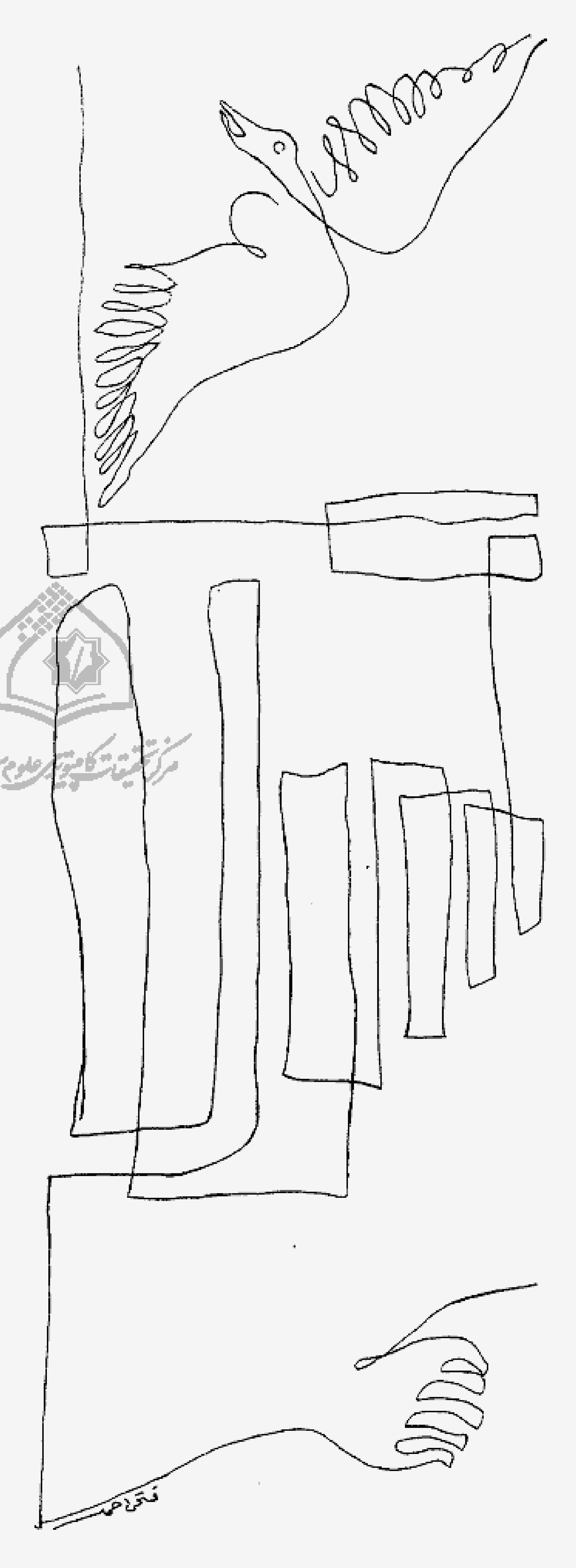
وقد حاول يحيى أن يتجاوز منحى في الخلق الفني . وهو في تجاوزه هذا المنحى ، انتصر لمنحى آخر مغاير ، فجاءت لغته مجاوزة للغة العرضي والوقائعي والنثري ، نافضة قاموسيتها ، متحركة في اتجاه آخر ، حيث تكوّن أفقاً فنياً يؤسس جديداً أكثر إنسانية . وأكثر عطاء (للشجر المورق العالي ، وللريح المغنية ، وللإنسان ـ على الأرض ذات الخير ـ في قوته وضعفه) .

وعالم الحقائق عالم تحتى ، يضج بالسكارى والمخبطين والمهزومين ، ويعيش أناسه وكأنهم يعيشون عمراً ـ عبثاً ، فرض عليهم قسراً ؛ وبالرغم من ذلك فهم يحبون الحياة ويتشبثون بأهدابها . وهو من ناحية أخرى ، يبدو للوهلة الأولى مهوشاً ، تتصادم فيه الرغبات والأحداث والمصائر ، فيتجلى للنظرة العجلى وكأنه غير محكوم بقانون . بيد أن هذا التهوش الظاهرى اللحظى لا يعنى تفككه البنائى بالمعنى التحقيرى للكلمة ، لأن خلف تهوش العالم وجزافيته هناك إحكام فنى صارم بارد ، ومن صرامته وإحكامه يتأكد الشعور بالثبات والتكلس .

إن هذا العالم ينتمى إلى الغاب ؛ الساعد والناب فيه هما القانون ، لكنه ليس قدريا على الرغم من خضوعه لقوة مفارقة متعالية . إنه بالتحديد عالم حلت فيه قوة قسر متعددة الأوجه ، تختلف عن القدر المتسربل بمفارقة عالم الناس الأرضى ، على نحو ما نرى فى عالم المأساة اليونانية . ولذلك لن نجد فى «**الحقائق** ..» بطلاً تراجيديا أكثر رفعة ونبالة من الناس البسطاء ، كما نرى فى «**عنقاء**» **لويس عوض** ؛ أو كائناً آلهيا متعالياً عن شرائطه ، محتفلاً بتغيير الأشياء وإحلال قانون «الانفلات من أى قانون» كبطل أدونيس ؛ أو ثوريا مغترباً واعياً باغترابه كبطل **صنع الله إبراهيم** ؛ أو عربياً مهزوماً ناكصاً إلى القرية التى تتيح له عالماً أخضر وثيراً يغط فيه كبطل **الطيب صالح** ؛ إنما هو محض بروليتارى رث متعطل ، من أصول ريفية ، يكمن فى داخله طفل معذب ، يتوارى خلف طبقات كثيفة من الحقد والحب والوهم والاحتيال بالكلمات ، مقابل زجاجة خمر رخيصة فى خمارة مخالى اليونانى .

٢ ـ ٤

السمة الأولى لعالم «**الحقائق** ...» هى القهر ، بل يكاد أن يكون كل أفراده مرضى ، يحتويهم دمار تسلل إلى العمق الداخلى ، دافعاً بهم إلى ضرب من الصراع غير الصحى . وفى هذا الإطار يمارس كل فرد تقريباً قهراً من نوع ما على الآخر ، محاولاً قسره على إتيان ما لا يحب . والإسكافى الذى لا نعرف اسمه ، منقسم على نفسه ، وفى داخله المدمر الحب والكراهية ، والعطف والقسوة معاً . وفى مواجهة حر الصيف وبرد الشتاء وعدم قدرته على امتلاك ثوب . وفى مواجهة الحرمان من المرأة ، والعيش فى مكان قذر ضيق فى «درب» يغص بالقذارة وبراز الأطفال والنسوة الشتامات والرجال الذين يسرقون الكحل من العين ـ فى مواجهة هذا كله ، يبحث المخمور الإسكافى عن ملاذ فلا يجده إلا فى الخمرة ، التى يتطلب الحصول عليها مالاً . وهو كاسد الصناعة ؛ يمر اليوم فلا يأتيه صاحب نعل واحد . فكيف يكون الأمر؟ لا يجد المخمور سوى طريق واحد هو «قهر الآخرين» إنه لكى يهرب ـ عن طريق



الخمر ــ من القهر الذى يمارسه عليه المجتمع ممثلاً فى مؤسساته وأفراده : الدركى ومخالى وسكان السوق ، يضطر إلى ممارسة القهر ، بادئاً بزوجته ؛ فبعد أن كال لها اللكمات والصفعات والرفسات ، جرها من شعرها ــ وكان طويلا أسود ــ فلمعت الفكرة فى رأسه كبرق فى ليلة مظلمة ، وأمسك بمقص الأحذية المثلوم وجز الشعر ، ثم غادر البيت لبيعه . ومن أجل الحصول على الخمر ، وهو جد مفلس ، ينصب شباكه حول أحد زبائنه من الموظفين عن طريق إثارة الشكوك فى صدره ، ملوحاً له بأن الناس يتحدثون عنه وعن زوجته . ويعطيه موعداً فى خمارة مخالى .

والخمرة شىء جد ضرورى لبطل الحقائق ؛ ففى زمن السكر يتجاوز الإسكاف خوفه من الشرطة والناس ، وتبرمه بزوجته مبتورة الثديين ، وعدم رضاه عما يجرى حوله من تهدم للقيم ، ويضحى رجلاً آخر متدفقاً ، يتحدث وينقد ، وكأن الكلام الذى يسجن فى صدره فى وقت الصحو ، يجد متنفسا للتجسد فى زمن الخمرة . على أن القهر ينخر عظام الجميع ، حتى الدركى نفسه . إنه مجرد دركى ، تظن زوجته أن هذا أعظم نجاح يمكن أن تحققه امرأة ، أن تحصل على دركى عقيم ، يمتلك بيتاً تظنه عظيما ، مع أن هذا البيت ليس أكثر من غرفة وفسحة ، وأثاثه بهريز ودولاب بمرايا ، وبضعة جرار ومصباح ومشجب وشباك بشيش "!

٣ ــ ٤

سعت «الحقائق» إلى خلق نموذج صعلوك فقير مهزوم ، ولهذا لم يكن مهما أن تلهث خلف الحدث المشوق ، المتنامى ، الذى يشد القارئ العادى . إنها منذ البداية تغامر من أجل النمطية التى تستوعب السكون والثبات ، وتزاوج بين لغة الوجد الفنى وتوظيف تراث المؤثرات الفلكلورية . ويمكننا أن نشير إلى أهم ما استخدمته فيما يلى :

- الأسماء تكاد أن تكون منتفية فى الرواية ؛ وهذه سمة غالبة على كثير من الحكايات الشعبية ، حيث يشار إلى الشخص بمهنته أو لقبه أو كنيته . وفى «الحقائق» ثمة الإسكاف والدركى ، ومبتورة الثديين زوجة الأول ، والعربجى ، وخياط الخفة ، وموظف الديوان العام ، والمعلم صاحب مقهى عش البلبل . وتكاد الأسماء تنحصر فى اسم واحد هو «مخالى» صاحب الخمارة . وأحسب أن الكاتب يعى ذلك ، نظراً لما يشع به الإسم اليونانى من دلالات .

- **وهناك موضوع تدخل الجن فى حياة الناس** ، وقدرتهم على مساعدة من يقع من البشر فى مأزق . وقد كان الإسكافى المخمور عائداً إلى بيته ، وحين أدرك أن الدركى قادم إليه تذكر أن المسلم لا يروح الخمارة بمفرده ، وإنما يروح إليها بصحبة شيطان كبير أو صغير ، لكنه على أية حال شيطان واسع الحيلة ، قادر على هزيمة خمسة من رجال الدرك ، وهكذا استعان المخمور الذى لم يكن غراً بشيطانه فتحول إلى خروف ، وبعد أن تحول المخمور إلى خروف ، أخذه الدركى إلى بيته ، ظاناً منه أنه خروف حقيق . وبعد أن نام ، وترك الخروف مع زوجته ، وعاد المخمور إلى ــ هيأته الآدمية حين لفظ اسم الله فاستغلته المرأة التى لم تنجب من زوجها ، والتى كانت تخشى الضرة ، وضاجعته ، ثم أطلقته .

- **وجود الأمثولة الشعبية أو الخبر الذى يقص فى موقف وعظ أو عبرة :** (حكى الدركى لصاحبه : يقولون إن الدركى رأى وهو فى تجواله رجلاً ، فما كان من الرجل الذى رأى أن الدركى رآه إلا أن ولى فراراً . هكذا لم يجد الدركى مفراً من الجرى خلفه ، كان الرجل ينزع أعضاء جسمه عضواً عضواً ويرمى بها على قارعة الطريق ، حتى يكف الدركى عن ملاحقته ، وفى النهاية لم يجد الرجل مخرجاً غير أن يستقيم على ساقيه ، ويتحول إلى شجرة / ص ٦١ / ٦٢ .

- **استخدام بعض ثوابت القص فى الحكاية الشعبية** ، كأن يقول : «هذا ما قاله الدركى المخمور» ثم يأتى بما قيل ؛ أو (هكذا فكرت حواء ودبرت ونالت مبتغاها ، وفتحت باب البيت نصف فتحة ، وتطلعت يمنة ويسرة ، وفى الحين المناسب والوقت المحسوب ، دفعت بنت بائعة الكرشة بالرجل إلى الخارج ، ودست نفسها فى حضن بعلها النائم) .

- **ظهور المعتقدات الشعبية فيما يتصل بالحياة والموت** ؛ وهو أمر طبيعى فى هذا العالم التحتى الذى تدخل فيه الخرافات والأساطير فى تكوين أبنية وعى الناس (فى القصة توظيف جيد لخرافة مؤداها أن تربية كلب مع الإبن الذكر الذى يخشى موته . تقيه الموت) . ص ٧٧ .

٤ ــ ٤

لغة القص لدى يحيى هى أكثر إنجازاته نضجاً وأقربها إلى العالم التحتى الذى يريد خلقه . وهى باتبعادها عن السرد التفسيرى الذى يعمد إلى رصف عالم من الجزئيات المتكلسة العرضية الضاجة بنثريتها . وفى جنوحها إلى اللغة الممتلئة بالظلال والمعانى والإشعاعات ، تحاول أن تخلق نمط الصعلوك المتعطل ، خفيف الدم ، وهو نمط هامشى فى بنية المجتمع المصرى ، ينحصر فى نوع من البرولتارية الرثة ، حسب مصطلحات علم الاجتماع ، أو «**هوام العوام**» كما يعبر **عبد الرحمن الكواكبى** . وإذا كان «**إسكاف المودة**» يلتقى فى كثير مع «دانى» فى **تورتيلا فلات لشتاينبك** فإنه يلتقى فى الكثير أيضا مع نمط من شطار الفولكلور العربى ؛ أعنى نمط الفقير الذكى القادر على التأثير فى الآخرين عن طريق قدرته على الكلام المزوق الساحر . وكلاهما يرجع إلى أصول فى التراث الإنسانى بعامة . على أننى لا أرغب فى إقامة مقارنة بين إسكاف المودة ورفاقه ، ودانى وبابلو وبيلون ويسوع ماريا فى **تورتيلا فلات** ؛ لكننى أحاول أن أربط بين هذا النمط ولغة التحليق المتعددة السطوح ، تلك اللغة التى تبدأ دائماً مغلفة بضباب سحرى ، لكنها لا تستطيع أن تغرق فيه ؛ ولذلك فهى لغة تقرب من لغة قصيدة النثر لدى أنسى الحاج ، وهى تتراوح بين الغموض لتواجه وضوح الدعاوى الأيديولوجية التى تحرص الطبقة السائدة على سيادتها ، والوضوح الذى يقع أحياناً فى مهوى الابتذال فى مواجهة تعقد الواقع وتداخل علاقاته . لقد تعاون توظيف يحيى للمأثورات الشعبية ، وتهديمه للشكل الكلاسيكى الروائى الغربى الذى يستبدل بالتطور العلى للأحداث والتشويق . الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المثقلة بالحياة الداخلية ، مع استفادته من تورتيلا فلات لخلق تجربة قصصية ثرية ، كانت اللغة أكثر عناصرها مشاركة فى بناء العالم الروائى .

ومن خلال توظيف المأثورات الشعبية ، والانفلات من الشكل

التقليدى المستقر على نحو ماثرى فى الرواية البلزاكية ، استطاع يحيى أن يقدم تجربة ثرية كان هاجسها الأساسى اقتناص الجوهرى الفاعل دون العرضى الطارئ المتغير ؛ ولذلك استبدل بالتطور العلى للأحداث وشغف الكاتب التقليدى بالإثارة والتشويق ، الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المثقلة بالحياة الداخلية .

ولو تفحصنا الصورة فى البنية اللغوية للحقائق ، لوجدناها تتسم بالوضوح والمنطقية وثبات العلاقة . كما أنها تنأى عن الإبهام والولع بالإبهار . وتستعيد وظيفتها أى تصبح عنصراً وظيفياً ، يكتسب قوته وقدرته البنائية من سياقه المحدد الذى يصور عالماً محدداً . (هذا ما قاله إسكافى المودة لنفسه التى تنتفض **كدجاجة** ذبحت بسكين مثلومة ، وانسل من قبضة الجمع **كثعلب** ، ومضى يركض **كبغلة**) . إن لدينا ثلاث تشبيهات ، **التشبيه الأول** يومئ إلى الألم البالغ ، **والثانى** إلى الانسلال بخفة **والثالث** إلى السرعة البالغة . وهى جميعا تشير إلى شخص واحد ، لكن تجسيدها له لا يخلق تناقضاً ، لأن العلاقة حركية تعاقبية . كما أنها من ناحية أخرى فضح لما يمور فى داخل «إسكافى المودة» الذى يبدو مسكيناً متألماً يثير الرثاء . لكنه فى ذات الوقت قادر على أن ينسل ، والانسلال قرين الانفلات التآمرى غير المبرأ من الاتهام وإذ ينسل كثعلب يتحول إلى ضرب آخر من الحيوان الذى يمتاز بالركض السريع . إنه الإسكافى ، المتناقض،المنقسم على نفسه . على أن هذه الصور المتتابعة التى تبغى التحديد الدقيق ، ترتفع إلى مستوى من الوجد اللغوى ، يمكننا تلمسه من هذه الصور المتتابعة (ومرّ على شتاء أصفر بأسنان ، ومر شتا يصفع القفا بالأقلام) . فى هذه العلاقة اللغوية تشبيهان لمشبه واحد هو الشتاء ، فى التشبيه الأول لا نعرف المشبه به تماماً ، هل هو إنسان أم حيوان . لكننا نلمس القسوة . فثمة أسنان لابد لها أن تمزق أو تطحن . أما التشبيه الثانى فهو محدد للغاية : رجل يصفع القفا ، إيماء إلى قمة المهانة لإنسان شعبى ، حيث الصفع فى هذا الموضع من الجسم دليل احتقار وذل . أما التشبيه الأول فهو إيماء ــ فحسب ــ إلى القسوة ، وكلا التشبيهين دليل على علاقة الصورة لدى يحيى الطاهر عبد الله بمعارف الجماعة وخبرتها .

إن هذا الوجد اللغوى ، يمتد من الصورة إلى خصائص أسلوبية أخرى . كالتكرار وهى خصيصة أسلوبية مهمة فى لغة القص لدى يحيى ، بتحقيقها أقصى إمكانيات اللغة ــ الوجد ، وبدورها فى منح عالمه قوامه وتحديد هذا القوام . يقول فى المقطع السردى الأول (حين رأى ــ وقد أنهكه السير الطويل ــ وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، المطعم الفاخر بوجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير ، وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب ــ يأكلان عجلاً مشويا ، وديكا رومياً ، وطاووساً محشياً وحوتا مقلياً ، بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات .. وأمامها تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة ، صرخ ــ هو الجائع الحافى العارى ــ صرخته الأخيرة ، وارتمى فى حضن أمه الأرض ليستريح ــ عليه سلام الله) .

نلاحظ فى هذه الفقرة القصيرة عدداً من الخصائص اللغوية **ليحيى الطاهر عبد الله** ، لذلك سنعتمدها عينة Sample[١٢] لغوية دالة على كلٍّ لغوى، محدد هو «**قصة الحقائق**» . أولى هذه الخصائص التكرار (شاحنة) وثانيتها تابع الصفات (الجائع الحافى العارى) ، (السمين القصير) . وكلتاهما تحقق شيئين : أولها التحديد الدقيق لحالة ما عن طريق العلو فوق الوصف الموضوعى المحايد باستخدام لغة فنتازية مهولة ؛ وثانيهما إبراز التناقض فى العالم الروائى عن طريق وضع المتضادات فى سياق واحد . وهذا التناقض قرين الانقسام الذى يحياه الإسكافى وقرين انقسام الواقع إلى نقيضين . ولذلك تتجلى هنا ثنائيات ضدية تتمثل فى ضدين هما الاسكافى / الرجل والمرأة . وهذه الثنائية الضدية ثنائية عالمين متكاملين : **العالم الأول هو الإسكافى رمز الطبقة الدنيا ، والرجل والمرأة رمز الطبقة العليا ، وفى الرمز الأول جوع وفى الثانى شبع ، وفى الأول عرى وفى الثانى كساء ، وفى الأول ظمأ وفى الثانى رى** . ولذلك وردت الأفعال المتعلقة بالإسكافى فى صيغة الماضى ، دليلا على التوق **المؤود** إلى الرغبة البشرية والعجز فى الوقت ذاته ، على حين وردت الأفعال المتعلقة بالرجل والمرأة فى المضارعة ، إشارة إلى التحقيق والقدرة على الفعل .

٥ ــ ٤

إذا كانت أعمال **يحيى الطاهر عبد الله** القصصية والقصيرة منها بخاصة ، تطرح بحثاً عن صيغة مجاوزة ــ على كل المستويات البنائية ــ للأشكال المستقرة ، **فهى تطرح** ــ من ثم ــ أمام دارس علم اجتماع الأدب حالة نموذجية لدراسة العلاقة : الواقع الاجتماعى / الواقع الأدبى ، مع وجود وسيط محدد هو الوعى الطامح للتجاوز . وفيما أرى فإن إنجاز يحيى الكبير كان لغوياً فى أساسه ؛ ذلك الإنجاز الذى تحدد فى محاولة خلق لغة متضادة مع البلاغة العربية المكتوبة ، هى لغة البلاغة الشعبية . ولهذا لن نعجب إذا علمنا أن يحيى ربما كان القصاص العربى الوحيد الذى كان يحفظ قصصه عن ظهر قلب ، ويلقيها فى موقف بين القراءة التقليدية والتلاوة ، أو يلقيها وكأنه شاعر شعبى يقص عن بطل من أبطال السير العربية . وإذاكان المقام لا يسمح إلا ببضعة سطور عن عمل صغير له هو الحقائق ، فربما أسعد بدرسه على مستوى آخر وفى مكان آخر .

٥ ــ ١

فى رواية «**الزينى بركات**» **لجمال الغيطانى** ، نلتق بواحدة من أكثر المغامرات الروائية الجديدة تميزاً وتمايزاً، نلتق بشكل جديد . هو الرواية / التاريخ على حد تعبير **محمود أمين العالم** . وهى شكل يحاول أن يحتوى واقعاً معقداً متشابكاً ، ولكن من خلال موروث الجماعة العربية . وبالتحديد من التاريخ العربى . والتاريخ علم عربى نق ، نشأ بسبب ظروف تاريخية وسياسية ودينية محددة ، وقد فشلت ــ فيما يؤكد عبد الله العروى ــ كل المحاولات التى هدفت إلى العثور على مؤثرات فارسية ويونانية فيه ، على غرار ما حدث مع علوم أخرى كالفلسفة وعلم الكلام

ووعى **الغيطانى** بأهمية البحث عن وسائل جمالية جديدة ، وعى قديم تجلى فى أول مجموعاته القصصية «**أوراق شاب عاش منذ ألف عام**» ، على أن هذا الوعى كان آنذاك جنينياً مشوبا بغضاضة الأدوات

وعدم استواء اللغة ، ولم يكن فى إمكانه الاستفادة الكاملة من أقصى إمكانيات اكتشافه ، أى القص / التاريخ ، نتيجة لطبيعة القصة القصيرة من جهة ، والظروف المحيطة من جهة أخرى ، حيث لم يكن فى استطاعته أن يقف موقفاً موضوعياً أمام ما حدث فى عام ١٩٦٧ ، بحيث يتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة كما ينبغى لروائى . ومهما يكن من اختلاف فى النضج فى الموقفين . موقف «أوراق شاب ..» وموقف «الزينى ..» فإن الجذر الذى يقف وراء محاولات الغيطانى فى الموقفين واحدٌ لم يتغير . وهو ـ فى رأى ـ رغبة الغيطانى الشديدة فى الإبلاغ . وهذا يعنى أنه يكتب لِيطرح موقفاً ـ سلباً أو إيجاباً ـ من شىء يجرى على أرض الوطن أو فى العالم . وأن هذا الموقف لابد له أن يتجسد فى شكل ما هو الرواية . وبين الواقع الذى يتحرك فى أطر محددة ، وعبر أنسقة محددة ، والواقع الروائى الذى يتحرك عبر أطره وأنساقه وعناصره وعلاقاته ، كان وعى الغيطانى بضرورة الإبلاغ دفاعاً عن طريقة فى النظر والخلق والممارسة . ويؤكد ذلك ما نجده من التماثل بين ماهو جوهرى فى الواقع وما هو جوهرى فى أدبه . ولا يعنى هذا التماثل أن الغيطانى يبغى أن يعكس ـ وكأن أدبه مرآة !! ـ ما يجرى أمامه ، فى هذه الحالة سوف يتنزل أدبه إلى مستوى أدنى . لايملك من الفضائل سوى قدرة ميكانيكية يمكن أن تبزها ـ فى الدقة ـ قدرة الكاميرا . ولكنه يعنى أن ثمة خلقا روائيا يمتلك ـ عبر رحلة متعددة الخطوات ـ القدرة على اقتناص الجوهرى فى الواقع . استهدافاً للإضافة إلى هذا الواقع وخلقه مكتملاً .

وقد نتج عن هذا الوعى لدى **الغيطانى** أن جاء نصه الروائى حاملا لطموحين : **أولهما** الإيهام بأن القارئ إزاء «واقع مستقل مكتمل» . **وثانيهما** : الحرص على الخيوط التى تربطه ـ أى الواقع الروائى ـ بواقع اجتماعى عينى محدد .

٥ ـ ٢

تقدم «**الزينى بركات**» عالماً روائياً ، انتفى فيه الأمان . فثمة دولة تقوم على دعامة أساسية هى جهاز «البصاصين» الذى يعد «مفخرة السلطة» . وهذه الدولة جسم ضخم لكنه مترهل . ينخر فيه الفساد ، وتسوده الرشوة والمحسوبية والفقر المدقع والثراء الفاحش ، وتتجاور فيه الضرائب الباهظة والمحصولات المحتكرة من قبل أفراد قلائل ، كما تتجاور فيه بيوت الخطأ أو الدعارة وطلبة العلم الأبرياء الأطهار . وهو مثل عالم «نجمة أغسطس» عالم متهرئ ، يغص بالتناقضات المعقدة والصراعات الضارية والرغبات المتصادمة ، لكنه عالم مدجن مهزوم ، يمكن أن يؤم فيه زكريا بن راضى كبير البصاصين المؤمنين فى الصلاة .

وبطل هذا العالم شخص قوى يمتلك مهابة أسطورية ، تقربه من صورة الأب الإله الذى يستطيع أن يخلق حوله دائرة مغناطيسية خادعة ، تتيحها له قدرات خاصة . تبدأ من المستوى الجسمى ، حيث الجسم القوى الصلب ، والعينان البراقتان المؤثرتان ، وتنتهى بما يبديه من ترفع على الدنايا وعلو فوق الأطماع والأحقاد والترهات . إنها صورة الديكتاتور الذى يتدخل فى كل شىء ، ويعلم كل شىء ، حتى أدق أسرار المواطنين ، ومايجرى فى المخادع بين الرجل وامرأته . وقصة العطار وجاريته تفيد فى هذا الصدد ، فثمة عطار كهل ، لم يتزوج ، وظل عالم المرأة بالنسبة إليه حلماً ، حتى استطاع بعد أن زوَّج شقيقاته أن يبتاع جارية حسناء رومية ، شغف بها ، وكان يأتيها مرات فى اليوم الواحد ، حتى أرسلت تستغيث بالزينى ، الذى هاجم البيت بعد استشارة المشايخ ، وانتهك حرمة جسم الرجل ، وأجبره على إطلاق سراح الجارية ، فأصيب العطار بلوثة . وهنا انقسم الناس ، أكد بعضهم صحة ما قام به الزينى ، ورأى آخرون أنه تدخل فى أخص أمور الناس ، وأن أحداً لايأمن على بيته وعرضه بعد اليوم ، بخاصة عندما سرت إشاعة تؤكد عدم استغاثة البنت بالزينى ، وأن الزينى قد استطاع معرفة ذلك بطرق عجيبة غير معروفة .

٥ ـ ٣

بدأ ظهور **الزينى بركات** بعد سقوط سلفه على ابن أبى الجود ، وقد كان شخصاً كريها لدى العامة ، ورمزاً لجبروت السلطة القامعة . وتقدم لنا الرواية لحظات الخوف والترقب وخشية المستقبل ، ثم انتشار بخبر غير معروف المصدر ، عن ترشيح «بركات بن موسى» محتسباً ، وما أشيع عن رفضه ، وما أشيع عن قبوله . وكثرت المصادر التى تطلق الشائعات والأقوال ، وكلها تصور الزينى فى صورة غريبة ، تعيد إلى أذهان المقهورين صورة العدل والخوف من الله ، وإعطاء كل ذى حق حقه . وكأن هذه الأقوال نابعة من مصدر واحد ، يخطط للمسألة برمتها ، ويقدم الزينى زعيما .

ثم تبدأ الخيوط تتلاحق فى نسيج حى يكشف عن وجه آخر مخالف للرجل ، فهو رجل ذكى وقوى وواسع الحيلة ، يتفتق ذهنه عن أفكار تتجاوز عصره ، فيخضع له زكريا بن راضى الذى كان يظن نفسه أقوى الجميع ، بعد أن غزاه الزينى فى حجرة نومه عن طريق جارية تعمل لحسابه ، ويخشاه الأمراء ، ويسلم له السلطان مقاليد الأمور . وتنتهى الرواية ـ كما ينتهى تاريخ ابن إياس ـ والزينى يعمل محتسباً تحت إمرة العثمانين الغزاة .

والرواية ـ فيما أرى ـ أكبر من أن تكون رواية شخصية واحدة ، فهى رواية ملحمية تتشابك فيها العلاقات وتصطرع الحيوات والانتماءات وتتحدد فيها المصائر . ومن الصعب أن يقدم المرء على قراءة نقدية لها فى جزء من مقال . لكنى أكتفى بوصف عالمها دون تحديده أو فض أسراره المشتبكة .

٥ ـ ٤

كيف استطاع **الغيطانى** أن يقدم هذه الرؤية المتناغمة الموحدة الإيقاع فى رواية ذات شكل تاريخى ؟ إن الغيطانى يقدم مجتمعاً روائياً رحباً ، بل شاسعاً ومتشابكاً فى آن واحد ، يزخر باللوحات الروائية الطويلة ، ولحظات الغوص فى ذوات الشخصيات ، مع الحدث السريع الذى يجعل الإيقاع مطرداً ومنتظماً ، متحركا نحو نهاية تمتلك سحر الملاحقة . وفيما أرى فإن ثقافة **الغيطانى** التراثية ، وحسه بحركة الواقع ، وتوظيفه لبعض ما ثقفه عن **نجيب محفوظ** ، يؤهله لهذا الضرب من الرواية ، أعنى الرواية التى تهدف إلى تقديم قطاع كامل من المجتمع بصورة تكاد تجعل منه الروائى الوحيد فى جيله الذى ينتمى بشكل أو بآخر إلى مدرسة نجيب محفوظ الأدبية . ولكن مع قدرته على أن يظل

مختلفاً عن أستاذه ، قادراً على إعلان قسماته الخاصة ؛ هذه القسمات التى يمكن أن نلمحها على سبيل المثال ـ فى جنوحه نحو الموروث على مستوى الإيجاب ، وفى لغة لاترق إلى لغة **محفوظ** على مستوى السلب .

استفاد **الغيطانى** من توظيف الشكل التاريخى من عدة طرق ، أبرزها ما يتسم به القص التاريخى من امتياز رؤية الظاهرة أو «الواقعة» من خلال عدة عيون بحثاً عن الحقيقة الموضوعية . لكن القول بأن الروائى وظف التاريخ لعمله يضحى فضفاضاً إن لم نحدد الأمر بدقة أكثر فنقول : إنه لجأ إلى التاريخ المملوكى الذى يتسم بتمايزه عن التدوين التاريخى فى العصور التى مضت ، حيث كان علم التاريخ غضاً يعتمد على العنعنة أو الشهادة ، ويركز على سيرة الفرد ، مثلما نجد لدى ابن هشام .

والحق أن استفادة الغيطانى من التاريخ تقف عند ابن إياس ، وذلك لقربه من الواقع المعيش ، ولابتعاده عن عملية التدوين التاريخى الحديثة مكتملة الأدوات المرجعية والمنهجية .

والرواية تبدأ بمقتطف من مشاهدات رحالة بندقى «إيطالى» ، وتسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر رجب ٩٢٢ هـ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وعلينا هنا أن نلاحظ أن ذكر اسم الرحالة والتاريخ ، هجريا وميلادياً ، يعمد إلى إقناعنا بأننا فى **رحاب التاريخ** ، **أو الحقيقة التاريخية بتعبير آخر** . فإذا قرأنا تأكد لنا أن الفصل يحاول أن يرصد عدة مشاهدات ثم يفسرها من خلال عدة عيون هى عين الرحالة ، ثم عيون الشخصيات التى تتحدث وتتحرك وتنفعل ؛ لكننا نعود مرة أخرى إلى مستوى **التخيل الروائى** حين نقرأ لغة تختلف عن لغة الرحالة حتى ولو كان أديباً ، وإنما هى لغة مصرى خالص المصرية . وحين يقول الفصل (فيافرحة ماتمت) ويردف «كما يقول عامة مصر» فإننا فى مستوى محاولة إقناعنا بأننا إزاء رجل غريب ، لكن الفصل ينتهى بهذه العبارة : «لم أسمع ديكا واحداً يصيح» فيفجر فى أذهاننا ما تختزنه الذاكرة من ربط الشعب المصرى بين العجز الجنسى وعجز الديك عن الصياح ، وبين العجز الجنسى وفقدان القدرة على الفاعلية . ويتلو هذا الفصل ما يسميه الكاتب «السرادق الأول» ، ما جرى لعلى بن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات . ويبدأ هذا السرادق بعنوان جانبى هو «أول النهار» ونحن هنا مع عين ترصد كل ما يجرى ؛ فيبدأ مقطع سردى يشبه الكادر السينمائى ؛ يصف أول النهار ، حيث جماعة المماليك خارجة من بيت الأمير قانى باى الرمّاح أمير الخيل السلطانية ، تتجه إلى باب اللوق . وبعد هذا المقطع يبدأ حديث عن ابن أبى الجود ، وحريمه ، وعاداته ، ينتهى بالقبض عليه . ثم يأتى مقطع سردى قصير نحن فيه فى «الشارع المصرى» ، حيث يذيع أحد المنادين خبر القبض على ابن أبى الجود . ثم عنوان جانبى هو «سعيد الجهينى» ، حيث يلاحق الكاتب سعيداً ـ البطل المهزوم ـ وهو فى الأزهر حيث يدرس ، ويستبطنه عن طريق منولوج طويل . ثم يبدأ عنوان فى منتصف الصفحة «مرسوم شريف» ، وبه قرار السلطان الذى يرمز إليه بقلعة الجبل ؛ حيث مقر السلطنة . فنعرف أن الزينى قد تولى رسمياً منصب الحسبة . ثم يأتى عنوان جانبى هو «زكريا بن راضى» ، نتحرك فيه مع كبير بصاصى السلطنة .

وعلى هذا النحو الجديد ، يسير الروائى فى تشكيل الرواية ، متحركاً بين أكثر من شخص . ومتحدثا إلينا من خلال زوايا متعددة للسرد والرؤية والرصد . وقد نتج عن هذا الشكل تكثر زاوية الرؤية ، واتساع عدسة الراوى ، وقدرتها على النظر الشمولى الكلى . ويمكننا أن نقول إننا هنا بإزاء الراوية الكلى العالم بكل شىء Omniscient [١٣] ، على نحو يتيح للروائى أن يقدم لوحات طويلة ، ينتقل فيها من الرصد الوقائعى الصلب الذى يقترب من إلحاح الطبيعيين على الدقة والتسجيل ، إلى الغوص فى داخل كل شخص ، إلى التعليق على الحدث دون الوقوع فى منزلق الوعظ عالى النبرة . ولذلك نستطيع أن نرى ما يحدث فى آن واحد فى كل من فراش عاهرة فى بيت سنية بنت الخبيزة ، وفراش زكريا بن راضى ، وأحاديث المجاورين الأزهريين .

ويلجأ الراوى إلى تنمية الحدث وتطويره ودفعه إلى ذروة التشابك عن طريق النداءات والتقارير والرسائل ، فمن خلال هذه الوسائل نتعرف كل الأحداث الكبيرة ، كخروج السلطان للحرب وهزيمته ، وكفاح طومان باى وقتله ، وبداية نضال الشيخ الجارحى . والنداء التالى يصلح نموذجاً جيداً :

مساء الثلاثاء سابع ذى القعدة

نداء

يا أهالى مصر

نوصى بالمعروف وننهى عن المنكر / نعبد ونسجد ونحمد / مَنْ أذل كل لئيم متجبر / يا أهالى مصر / البشرى لكم / بأمر مولانا السلطان / بعد اطلاعه على أوفى بيان / رفعه الزينى بركات بن موسى / ناظر حسبة القاهرة والوجه القبلى / وشرح فيه حقيقة الأحوال / وما يمس العباد من الرعية الفقيرة / تلغى الضريبة على الملح / وتطلق يد التعامل فيه / من بعد أن كان حكراً على القلة القليلة / يا أهالى مصر / بأمر مولانا السلطان / بعد أن أطلعه الزينى بركات على حقيقة الأحوال / برفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشنبر / وسائر أنواع الخضار / وأن يبيعه الفلاحون فى الأسواق بلا وسيط / حتى تنحط الأثمان / ومن يضبط حارساً أو مملوكاً / من القرانصة أو الجلبان / يتقاضى ضريبة على حمولة خيار أو خضار / عند أى باب من أبواب القاهرة / يشنق بلا معاودة) ص ٨٦ .

وهو نداء يلقى إلينا بخبر جديد ويحدد بعداً من أبعاد شخصية الزينى ، ثم تتلوه ثلاثة نداءات تؤكد معناه ، ثم عنوان رسالة سردية من الزينى إلى زكريا بن راضى **(عنوان رسالة ، وصلت إلى دار زكريا بن راضى ، مع رسول خاص من رجال الزينى)** .

«**والتين والزيتون . وطور سنين . وهذا البلد الأمين .**

إلى كبير بصاصى مصر . ونائب الحسبة الشريفة ..

الشهاب زكريا بن راضى له السلام ..» (ص ٨٨) .

وهى تبرز بعداً آخر من الزينى ، الذى يتبدى فى النداءات محباً للعدل ، صديقاً للفقراء وعدواً للأغنياء والأمراء ، لكنه فى الرسالة التى لا نعرف سوى عنوانها ، يكتب إلى زكريا شيئاً ما ، مانلبث أن نعرفه بعد قليل ، حين يذيع المنادى نداء يتضمن خبر استمرار زكريا فى وظائفه ،

مخيباً آمال المواطنين . ويتلو هذا كله تقرير من عمرو بن عدوى إلى مقدم بصاصى القاهرة ، يتيح للروائى التعليق على كل شىء ، وتفسير ما يغمض علينا .

٥ ـ ٥

وقد ترتب على الشكل الجديد «القصة / التاريخ» عدد من مستويات اللغة ، يمكن فى النهاية ردها إلى نسق واحد من القول . فلدينا لغة مشاهدات الرحالة ؛ وهى لغة تقترب من لغة الكتابة الأدبية ، وتتراوح بين لغة الخواطر والتأملات ؛ ولغة السرد الروائى والمشاهدات ، كوسيلة تتيح للكاتب أن يغير الأزمنة . فإذا كان بصدد حدث ما فإنه يستدعى ما رآه الرحالة فى مدن وبلاد أخرى متشابهة مع ما يجرى أو مختلفة عنه ، ويتيح ذلك للكاتب فرصة التعليق على الحدث وبلورته . وهى على العكس من لغة النداء التى يكتبها الكاتب بطريقة شعر التفعيلة ، والتى تأتى موجزة ومكثفة ، تفضى بخبر أو أمر أو نهى إلى الناس . أما لغة التقارير فهى تتراوح بين الوصف الدقيق والتعليق على الحدث ، وإبرازه بلغة عارية من الإيحاء . وقد يصل جفاف اللغة إلى حد استخدام التحديد والتقسيم ؛ فنجد الأرقام أو الفقرات المعنونة بأولاً ... وثانيا . وإذا كان الغيطانى يجهد نفسه لابتكار الشكل الذى يمكنه من طرح رؤيته فإن لغته تقصر عن مثل هذا الجهد ، فاقدة لخصوصيتها .

٥ ـ ٦

هكذا نصل إلى نهاية هذا المقال ، الذى كان محض مدخل إلى معضلة مهمة ، هى درس علاقة الشكل / البنية الاجتماعية ، منطلقا من فرضية محددة هى **أن الفنان وهو بإزاء شرائط اجتماعية محددة ، يبحث عن أدوات تشكيل رؤيته** . وقد كنت واعياً أن المنهج الاجتماعى حين يسعى لتأسيس علاقة كهذه ، لا يطمح إلى صياغة قانون محدد ضيق يفقد الظاهرة الفنية استقلالها النسبى عن البنية الاجتماعية بمستوييها الطبقى والإنتاجى ، وإنما ينطلق من أن العلاقة المقصودة هى علاقة تفاعل خصب خلاق ، مع وجود وسيط محدد هو وعى الكاتب .

وحين يكتب الروائى وعينه على سياق اجتماعى وتاريخى محدد ، فإن عمله يكف عن أن يكون محض «شىء» ، وإنما هو خلق إنسانى هادف ، وجزء من تناقض العينى مع المجرد عبر تناقض جدلى معقد ، أو عبر لحظة محددة من التداخل والتراكب وتصارع العناصر والعلاقات[١٤] . **حقا إن النص الأدبى ينغلق حين يستوى كياناً أنطولوجياً يمكن أن يثير الإشكاليات ، وهو بهذا المعنى يكف عن التنامى البنيوى ، ولا يمكنه أن يلحق بحركة الواقع المتغيرة الموارة . إلا أن الوعى بحركية الواقع وصيرورته هو ـ فى الوقت نفسه ـ دعوة إلى الكشف وتحريض على إعادة خلق هذا الواقع عبر وسيط مشترك بين الخالق والجماعة** .[١٥]

• هوامش

(١) راجع «النقد الفنى ، دراسة فلسفية وجمالية تأليف جيروم ستولنيتز . ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٣٣٢ ، مطبعة جامعة عين شمس . القاهرة ١٩٧٤ . الطبعة الأولى .

(٢) زكى نجيب محمود ـ كمثال ـ وهو من أكثر نقادنا إلحاحاً على الدعوة إلى اعتبار الفن كائناً لايومئ ، بمعنى أنه بناء مغلق ، منقطع الأسباب عن العلائق والشروط التى تحوطه ، وهو لهذا «خلق لاينبئ ، ولا يشير ، ولا يعنى ، ولا يتكئ إلا على تكوينه الصرف ، إنه كالشجرة ، «إنها لاتعنى شيئاً ... **كلا ولا هى جاءت تحمل الأنباء ، لكنها شجرة صفصاف وكفى** ، مع الشعراء ، الطبعة الثانية ص ١٦٥ ـ دار الشروق . لكنه على مستوى التناول النقدى يحاسب صلاح عبد الصبور حساباً خاصاً ، مؤكداً أن الشاعر لم يكن صادقا حين رسم صورة الناس فى بلاده هاتفاً فى عنوان المقال «**ما هكذا الناس فى بلادى** » ص ١٥٤ مع الشعراء ، أو يرى الحداثة فى غير الخروج على أوزان الخليل ، بل فى توزيع تلك الأوزان ثم فى توزيع القافية **(ثم فيما هو أهم من هذا وذاك ، وأعنى مضمون الشعر)** أو يربط بين بروز أعمال فنية معينة وحدث اجتماعى سياسى دولى ضخم قائلا **(أكانت مصادفة أن تزدحم كل هذه الآثار الأدبية فى خمسة أعوام تعقب الحرب العالمية الأولى . وهى كلها آثار تلتقى فى صعوبة المأخذ وعسر المنال . وفى بعد الغور واتساع الأفق . وفى الانطوائية التى تأنف أن تضرب فى زحمة الناس)** ص ٢١ / السابق .

(٣) رينيه ويلك . أوستن وارين فى كتابهما «نظرية الأدب» . ترجمة محيى الدين صبحى ومراجعة حسام الخطيب ، دمشق ١٩٧٢ ص ١١٩ .
وعن مفهوم الأدب كمؤسسة راجع :
• علم اجتماع الأدب . صبرى حافظ . فصول . العدد الثانى

Henry Levin: Literature as an Institution Sociology of and Drama. Editors:
Elizabeth and Tom Burns. Penguin Education.

(٤) راجع : سيوسيولوجية الثقافة ـ الطاهر لبيب ، معهد الدراسات العربية سلسلة الدراسات الخاصة ـ القاهرة ١٩٧٤

Lucien Goldmann: Towards a Sociology of the Novel, Tavistock publications, p. 20.

(٥) لمزيد من المعلومات راجع
جابر عصفور : تعارضات الحداثة . فصول . العدد الأول
أدونيس . الجزء الثانى من «الثابت والمتحول» ، دار العودة بيروت ١٩٧٩

(٦) راجع :
James Jall - Gramsci, Fontanta, Collins, p. 88.

(٧) الأبعاد التاريخية لأزمة التطور الحضارى العربى . بحث لشاكر مصطفى . ضمن ما قدم لمؤتمر أزمة التطور الحضارى المنعقد بالكويت عام ١٩٧٤

(٨) عبد الله العروى «العرب والفكر التاريخى» ، دار الحقيقة . بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٦٤

(٩) راجع عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٨٩

(١٠) راجع محمد الجوهرى . الفولكلور ـ ط دار المعارف . القاهرة ١٩٧٨ . ص ٤٦١ الطبعة الثالثة

(١١) راجع تعديل عبد المحسن بدر للأغنية فى «الروائى والأرض»

(١٢) راجع تعريف العينة Sample فى «قاموس التحليل الاجتماعى» لفيصل سالم ، وتوفيق فرح . مجموعة أبحاث الشرق الأوسط . كاليفورنيا والكويت . ص ١٣٠

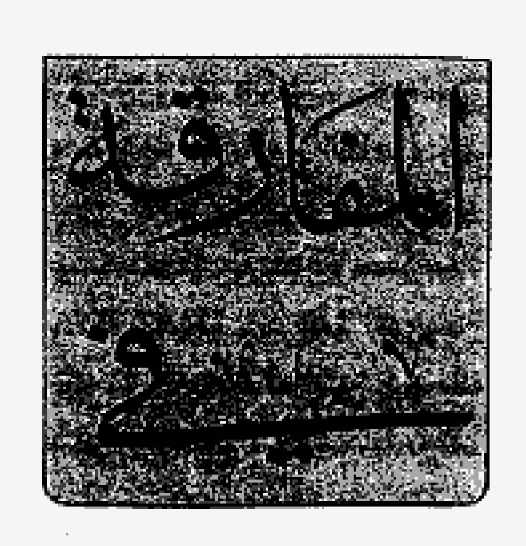
(١٣) راجع
Northrop Frye: Anatomy of Criticism, pp. 318 - 325.

(١٤) يقترح ألتوسير استعارة مصطلح «التناقض اللا أحادى البعد» من علوم أخرى . للتعبير عن تعقد اللحظة الجدلية ، راجع «قراءات فى المادية الجدلية» المقال الأول . تحرير قيس الشامى . دار الطليعة . بيروت ١٩٧٢ .

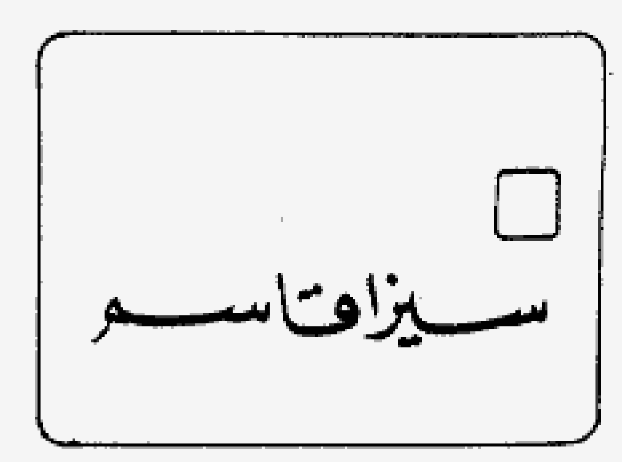
(١٥) لمزيد من المعلومات راجع

Pierre Macherey: A Theory of Literary Production, Routledge and Kegan Paul, London.
David Chaney: Fiction and Ceremonies, Edward Arnold, London 1979.

أرنولد هاوزر . فلسفة تاريخ الفن . ترجمة رمزى عبده جرجس . سلسلة الألف كتاب . القاهرة ١٩٦٨ .



القص العربى المعاصر



يوافق صدور هذا العدد من «فصول» الذكرى الثانية لوفاة عبد العزيز الأهوانى . وبدلا من أن تشحب ذكراه بين تلاميذه وعارفيه فإن أحداث العامين الماضيين أذكت الإحساس بالفراغ الذى تركه فى حياتنا الفكرية والثقافية . وإن كانت هذه الصفحة ليست مجال الكتابة عن عبد العزيز الأهوانى فإن هذه المقالة تحية لذكراه وقد ولدت هذه المقالة كبحث قدم إلى مؤتمر MESA فى سولت ليك سيتى بالولايات المتحدة فى نوفمبر ١٩٧٩ وقرأتها عليه فى إحدى ندوات الثلاثاء التى سبقت وفاته بوقت قصير ، ثم ضمت إلى مجموعة من البحوث اتفق فريق من تلاميذه على إصدارها فى كتاب كان الأمل أن يصدر فى ذكراه الأولى . واليوم تحل ذكرى وفاته الثانية ولم يصدر الكتاب بعد . ولاشك أن عوائق سببت هذا التأخير ، فرأيت أن أدفع بهذه المقالة ذاتها إلى عدد «فصول» الذى يوافق الذكرى الثانية حتى لاتمر دون كلمة تحية لهذا الأستاذ الجليل الذى أثر فى أجيال تتلمذت عليه . وستضم هذه المقالة إلى الكتاب التذكارى الذى قارب أن يرى النور .

س . ق

يمثل كتاب الستينيات (الذين عرفوا بالأدباء الشبان[١]) تيارا جديدا فى تطور الأدب العربى المعاصر له خصائصه المتفردة . وسنحاول فى هذا المقال أن نتعرف من خلال تحليل بعض النصوص القصصية لدى هؤلاء الكتاب مايسميه رومان ياكبسون بـ «العنصر المهيمن La dominante »[٢] . وقد كان مفهوم العنصر المهيمن من أكثر المفاهيم غنى لدى الشكليين الروس ؛ فالعنصر المهيمن طبقا لتعريف ياكبسون هو العنصر المحورى فى العمل الفنى ، الذى ينظم ويحدد العناصر الأخرى ، ويدْخل عليها بعض التحولات الدلالية . فالعنصر المهيمن هو الذى يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها .

ونبدأ بأن نطرح فرضاً يصلح منطلقا لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها . فالملاحظ فى تطور الأدب العربى المعاصر أنه يسجل تحولا فى العنصر المهيمن من الاتجاه الواقعى النقدى الحديث ، الذى يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة بوسيلة محاكاة البنيات القصصية metafictional [٣] .

ونعتقد أن التحول الذى طرأ على الأدب بعامة فى بداية الستينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك ، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينيات هو المفارقة ؛ فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمى الذى يحكم بنيات هذه الأعمال . ومما لاشك فيه أن هناك بعض حقبٍ تاريخية تولد لغة المفارقة ؛ فهذه اللغة وليدة موقف نفسى وعقلى وثقافى معين وتعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول نقدى ساخر ؛ وهى فى الواقع تعبير عن موقف عدوانى ، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية . والمفارقة هى طريقة لخداع الرقابة ، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التى تشبه الاستعارة فى ثنائية الدلالة . فالمفارقة فى كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه ، بيد أنها تحمل فى طياتها قولا مغايرا له . وتستخدم المفارقة فى نهاية المطاف عندما

تفشل كل وسائل الإقناع ، وتستهلك الحجج ، ويخفق النقد الموضوعي ؛ فعندئذ تظل المفارقة هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار . والمفارقة لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا ، تستخدم لقتل العاطفية المفرطة وللقضاء على المظهر الزائف ، ولفضح التضخيم الفكري . ومن جانب آخر تمثل المفارقة موقفا من التراث الحضاري حين تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله . وقد نقول في النهاية إن المفارقة هي استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل . ولكنها ـ في الوقت نفسه ـ تنطوي على جانب إيجابي ؛ فقد ننظر اليها على أنها سلاح هجومي فعال . وهذا السلاح هو الضحك ، لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا ، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد ، والضغط الذي لابد أن ينفجر . **وسوف نحاول في هذا البحث فحص الأساليب والاستراتيجيات التي بلورها كتاب الستينيات في أعمالهم القصصية ، لكي نوضح كيف تولدت الأشكال القصصية الجديدة من خلال سيطرة روح المفارقة على هذه الأعمال .**

إن مصطلح « **المفارقة** » يغطي مجموعة كبيرة من الظواهر[٤] ، ويتسم بالتعقيد الشديد . غير أننا سوف نلتزم في هذا البحث بما اتفق النقاد على تسميته بالمفارقة اللفظية « **Verbal Irony** » مادمنا في هذا المجال نتعامل مع أعمال أدبية أداتها اللغة .

والمفارقة اللفظية ـ في أبسط تعريف لها ـ هي شكل من أشكال القول ، يساق فيه معنى ما ، في حين يُقصد منه معنى آخر ، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللفظية أعقد كثيرا من هذا التعريف ، حيث إنها تتحقق في مجموعة من المستويات ، ويجتمع فيها أكثر من عنصر ؛ فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى **illocutionary** [٥] هو مقصد القائل . وهذا العنصر قد يتراوح في درجات عنفه وقوته بين العدوان العنيف والتدليل اللين وتشتمل كذلك على عنصر لغوي **locutionary** أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة . ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة **antiphrasis** .

وينشأ تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكها **encoding** وحلها **decoding** ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين : الأول حرفي ظاهر وجلي ، والثاني متعلق بالمغزى ، موحىً به ، خفي . ونستطيع أن نقول هنا : إن المفارقة تشبه الاستعارة في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضا على علامة **marker** توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول ؛ وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة . فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السليم . إنها تقوم بتبليغ **Communicatia** رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة **meta - Communication** وعندئذ توازي الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة لمغزى المفارقة . ولذلك فإن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة **marker** ، وهي مهارة ثقافية وإيديولوجية ، يشارك فيها المتكلم والمخاطب .

ويتضح مما تقدم أن المفارقة تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها . إنها « **شكل من الأشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلازمين لايلغي أحدهما الآخر** »[٦] **وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لاينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر . وقد يعني هذا أيضا أن المفارقة لاتتميز بالغموض فحسب الذي يكتنف القول، بل بالإحساس الغريب كذلك الذي يولده اشتمالها على عناصر متعارضة . وتكمن الطبيعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض . ومن ثم فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشئ دون أن يقال ، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا .**

وتتحقق المفارقة اللفظية ـ كما عرفناها ـ في المستويات المختلفة من النص القصصي وفقا لعدد من الاستراتيجيات أرجو أن يتضح من خلال تحليلنا لبعض أعمال ثلاثة من أدباء الستينيات ، وهم : جمال الغيطاني ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وصنع الله إبراهيم .

المعارضة في الرواية التاريخية : الزيني بركات لجمال الغيطاني (١٩٧٠)

سنعنى باديءَ ذي بدء بالمعارضة التي تنتمي إلى مجال « **التضمين** » **transtexuality** كما أسماه **جيرار جينيت** [٧] . وقد عَرَّف جينيت « التضمين » بأنه يتمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصا معيناً بكوكبة من النصوص الأخرى . وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة ؛ وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف ، حيث إنها نمط من أنماط التضمين ، وهدفها الرئيسي هو محاكاة نص آخر . وقد نستنتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد « **أدبية** » الأدب ؛ **فالغرض الأساسي يأتي من تحطيم « الإيهام بالواقع »** [٨] **فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحققا في نص آخر ؛ فالشئ المحاكي ليس هو الطبيعة الخارجية ، بل هو شيء لغوي مصنع من قبل ومتاح للناس . ويؤدي بنا ذلك إلى أن المعارضة تبتعد نوعا ما عن مفهوم الأدب الواقعي ، وتأتي بوصفها رد فعل لتوهم إمكانية محاكاة الواقع أو إمكانية تحقق هذه المحاكاة . فالأدب يحاكي الأدب ، بمعنى أن اللغة تحاكي لغة ولا تحاكي أشياء قائمة خارجها .**

وإذا رجعنا إلى رواية جمال الغيطاني **والزيني بركات** رأينا أن النص موضوع المعارضة هو حوليات المؤرخ المصري المشهور **ابن إياس « بدائع الزهور في وقائع الدهور »** . ومن ثم يسوق الكاتب في روايته نصين ـ نصه الخاص ونص ابن إياس ـ في تواز يكشف التشابه الذي يجمع بين المعطيات الإيديولوجية والاجتماعية والثقافية لحقبتين تاريخيتين مختلفتين هما : مصر تحت الحكم المملوكي في زمن وقوع الفتح العثماني ؛ ومصر في زمن حلول الهزيمة في سنة ١٩٦٧ .

ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية في أنه يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي ؛ فجمال الغيطاني يحاكي قول ابن إياس التاريخي ؛ أي إنه لا يلجأ إلى استخدام « **محتوى** » تاريخي يصوغه في لغة عصره ، بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة .

وقد عايش الغيطانى ابن إياس معايشة لصيقة بحيث إنه تقمص شخصيته ـ إذا صح القول . وقد نطرح مجموعة من الأسئلة حول الأسباب الكائنة وراء مثل هذا الاختيار ، والمبرر الذى يدفع الكاتب إلى اختيار مثل هذه الاستراتيجية ؟ إن الهدف الذى يبدو جليا من هذا التقابل بين الماضى والحاضر ووضعهما فى وضع تواز هو إبراز وجوه الشبه والاختلاف بينهما . **واللجوء إلى الشكل هنا ليس من باب الشكلية الصرف ، بل هو من باب الغوص فى البنيات اللغوية نفسها ، التى تعد أعمق ما يمكن أن يعبر عن العصر ، حيث إن اللغة نفسها تحمل فى طياتها إيديولوجية العصر ، أو أن العلاقة بينهما ـ كما يقول باختين ـ لا تكون أبدا بريئة ، بل هى دائما مشبعة بالإيديولوجية**[9] . ولذلك فإن التوازى بين نصين ينتميان إلى حقبتين تاريخيتين مختلفتين يضع هاتين الحقبتين فى علاقة توتر حاد ، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما . ونحن نؤكد أن هذا التكثيف الرمزى فى «**الزينى بركات**» من أخصب وأعمق ما يميز هذه الرواية ؛ فالرمز هنا يتشعب فى عدد لانهائى من الانطلاقات الدلالية .

وقد يتأتى لنا أن نشير إلى الخاصية التى تميز هذا النوع من المعارضة ، التى تختلف اختلافا جذريا عن التعريف الشائع للمعارضة ، الذى تقدمه الموسوعات الأدبية ، وهو : «**المحاكاة المبالغ فيها للأعمال الفنية**» . إن هذا التعريف هو أقرب إلى ما يمكن أن نسميه «**الكاريكاتير**» ؛ وهو يؤدى ـ فى المعتاد ـ مهمة ذات وجهين : الإصلاح والسخرية . وقد أكدت التعريمات الشائعة لمصطلح المعارضة الجانب الهزلى والمؤثرات الفكاهية الناتجة عن التقليد المبالغ فيه . غير أن المعارضة الحديثة عملية أكثر تعقيدا ، وأكثر رقيا[10] ؛ ذلك أن هدف الكاتب الحديث لا يكمن فى التحقير والسخرية والتحطيم ؛ بل يتمثل فيما يتجه إليه من التعقيد والغموض . إنه يستهدف خلق نص جديد ، ينتج عن التحام النصين وامتزاجهما فى تركيب متكافل **Bitextual Symbiosis**[11] . وإذا سلمنا بأن النص الحديث يسعى إلى الغنى الدلالى ، وإلى التعدد فى مستوى توليد الدلالة ، فإن هذه الاستراتيجية تؤدى بلا شك إلى هذا الغنى .

والآن ، هل نستطيع أن نستخلص من التحليل النصى لرواية **الزينى بركات** الوسائل اللغوية والقصصية التى يتحقق من خلالها التكافل بين النصين ؟

إننا نجد فى نص **الزينى بركات** محورين أساسيين : محور التشابهات ومحور الاختلافات . ومن خلال تلاحم هذين المحورين وتوترهما تظهر المفارقة والمناقضة **paradox** . إن النص نص متحرك حركة جدلية تشبه حركة المد والجزر ؛ فتارة تتجه الحركة نحو نص ابن إياس ، وتارة تقترب من نص الغيطانى . وتتراوح الحركة بين الاستشهاد الحرفى من كتاب **البدائع** وبين أكثر أساليب المنولوج السردى حداثة .

ويتمركز محور التشابهات حول البنيات اللغوية الصغرى ، فيحاول الكاتب أن يلتزم بأمانة نبرة ابن إياس اللغوية . وهو يفعل هذا من خلال تضمين فقرات كاملة من **البدائع** ، أهمها ما يتصل بسفر الغورى إلى سوريا وهزيمته فى موقعة مرج دابق ووفاته ، ثم قيام مريدى الشيخ أبى السعود بضرب الزينى بركات وحبسه فى بيت الشيخ .

ثم يبتعد الكاتب خطوة عن النص موضوع المعارضة باستعمال تركيبات جاهزة ينسجها فى نصه مثل :

وكان يوما مشهوداً .
ماقيل وماقال .
طمت وعمت .

وَيُضَمِّن الكاتب نصه بعض الجمل من نصوص أخرى ، مثل الآيات القرآنية ، أو بعض التراكيب المسكوكة ، المأخوذة من المصادر الكلاسيكية على نحو يعطى النص مذاقا كلاسيكيا .

ومن جانب آخر يستخدم الكاتب فى معارضته لنص ابن إياس أسلوبا هو أقرب إلى التقليد الساخر **Pastiche** وهو يسلك إلى ذلك مسلكين : المسلك الأول فيتمثل فى النداءات (**وكانت المناداة هى الطريقة التى يبلغ بها السلاطين والأمراء القوانين والتوجيهات والأوامر إلى الرعية**) . وهذه النداءات تجئ فى نص ابن إياس مقتضبة ، فى صيغة المبنى للمجهول ، أو مسندة إلى اسم الأمير الذى أرسل المنادى إلى الأسواق والطرقات .

وفيه نادوا فى القاهرة بأن لاعبد ولاجارية ولا امرأة ولا صبى أمرد يخرجون إلى الأسواق حتى يسافر العسكر ، وذلك خوفا عليهم من التركمان»[12]

وقد حوَّل الغيطانى هذه النداءات المقتضبة إلى نداءات مباشرة تبدأ بالمنادى وتتوجه إلى أهالى مصر وأهالى القاهرة ، ثم تتبع المنادى عبارة هى أقرب إلى شعار المحتسب الزينى بركات ، وتأتى فى صيغة الحض :

«نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر»

ومن جانب آخر تحتوى النداءات بعض العبارات القريبة من التراكيب الجاهزة ، الشعار سابق الذكر وبعض العبارات الأخرى :

انكشف المستور
فاسمعوا وعوا
فاعلموا وعوا
وسوف تبق جثته ثلاثة أيام
عبرة لمن اعتبر
ودرساً لمن جاء ومن غبر

وتتخلل النداءات الرواية ، وتفرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول مثلما تتخلل النداءات نص ابن إياس . والنداءات هى خطاب الحاكم الذى يفرض إرادته على الرعية وليس لهم أى اختيار فى رفضها أو قبولها ، فتأتيهم فى شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون خيار . والحوار هنا ملغى إلغاء كليا ، حيث إن الصوت هو صوت السلطة ولا موقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور .

أما عن المسلك الثانى الذى يسلكه الكاتب فى التقليد الساخر فإنه يتجه إلى الفقهاء ، ويتمثل فى الفتاوى والخطب الدينية . وتتولد المفارقة

فى هذه النصوص من استخدام أسلوب نبيل فى تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية. من ذلك مادار من المناقشات والمناظرات، وصدرت فيه الفتاوى، حول تحريم استعمال الفوانيس:

«ياأهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل. لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض النظر عن عورات الخلق. الفوانيس تكشف عوراتنا. خلق الله ليلا ونهارا؛ ليلا مظلما ونهاراً مضيئا. خلق الليل ستارا ولباسا؛ فهل نزيح الستار؟ هل نكشف الغطاء الذى أمدنا الله به؟ هذا كفر لانقبله». (١٣)

وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذى يسدل لتغطية الأمور الجسيمة، وحجب حقائق الواقع عن الرعية؛ فهذه المهاترات اللفظية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية فى أمور الرعية، وتستخدم لتأكيد هامشية رجال الدين فى عصر يسوده القمع والقهر السياسى.

ويتبع الكاتب ـ بالإضافة إلى الاستشهاد المباشر والتقليد الساخر ـ استراتيجية أخرى تمثل فى رأينا السمة الأساسية لنص **الزينى بركات** فقد استقرأ الغيطانى نسقا للبنية النحوية التى تغلب على نص ابن إياس، واستكنه من معايشته لنص **بدائع الزهور** نسقا مجردا التزم به فى روايته، محققا بذلك إيقاعا لغويا خاصا.

تظهر الحوليات التاريخية فى شكل سلسلة خطية، تبسط على خط النص اللغوى حركة الزمن فى تتابعه. وتتمثل هذه الحركة لغوياً فى متتالية من الجمل المعطوفة بحروف العطف. **وإذا أمعنا النظر فى نص ابن إياس اتضح لنا أن الروابط التى تغلب عليه هى حروف العطف مثل «و» و «ف» و «ثم»، وفى بعض الأحيان «فلما». ونلاحظ أيضا قلة التعليق، سواء من خلال استخدام جمل الصلة أو أدوات الربط التى تفيد علاقات منطقية بين الجمل مثل «لأن» (سببية) أو «ومع ذلك» (لنفى السببية) أو غير ذلك من الأدوات التى قد تعبر عن الاستنتاج مثل «لذلك» أو الاختيار مثل «إما.. أو».. الخ. ويكثر فى نص ابن إياس استخدام المبنى للمجهول، مثل «أشيع أن». ويمكن أن نستنتج من استخدام هذه البنيات النحوية ـ وغياب بنيات أخرى ـ محاولة المؤرخ** ـ الراوى أن ينفصم عن نصه، أى أن يترك الأحداث تروى نفسها بنفسها ـ إذا صحت هذه العبارة ـ دون أن يقحم ذاته فى تقديمها. وقد فُسر هذا الأسلوب فى الرواية على أنه أسلوب **«موضوعى»**. وقد سمى أيضا **«الرواية من الخارج»**، حيث تقدم الأحداث خارج الذات المدركة ـ كما تقع ـ دون تدخل الراوى بتعليق أو وصف أو تفسير أو استنتاج؛ فالراوى لايعبر عن آرائه، ولايقدم تقويما للحدث.

ويلتزم **الغيطانى** هذا الأسلوب فى نصه، فيسوق جملا أساسية خالية من التعليق، تتتابع فى حركة سريعة متدفقة، حتى إن الكاتب يسقط فى بعض الأحيان حرف العطف نفسه، الذى يربط هذه الجمل بعضها ببعض. وقد يكون هدف الكاتب هو التوصل إلى الموضوعية التى وُصفت بها كتابات المؤرخين العرب فى سردهم للأحداث، وخلق قولٍ محايد لاتقتحمه ذاتية الراوى.

وإذا كان الغيطانى يتبع نسق ابن إياس فى بنيات النص الصغرى ـ أى البنيات اللغوية ـ فإنه يخالفه فى مستوى البنيات الكبرى ـ أى البنيات القصصية. ويقسم نص ابن إياس إلى أقسام زمنية؛ فالوحدة الكبرى هى السنة مقسمة إلى شهور، والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث. والحدث هو الوحدة الزمنية الصغرى فى هذا النص. ومن اللافت للنظر فى هذا النص أن كل الأحداث تتساوى فى الأهمية، فلا ينفرد حدث دون حدث بمساحة نصية كبيرة؛ فسواء كانت الأحداث وفاة سلطان أو تحديد الأسعار فى الأسواق أو ارتفاع مياه النيل أو انخفاضها فإنها تتساوى فى المساحة النصية.

أما فى رواية الزينى بركات فإننا نجد أن الوحدات الكبرى هى السنوات، فالرواية تغطى المدة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ. غير أن التسلسل الزمنى الصارم الذى يتبعه ابن إياس لايجد مايقابله فى الرواية، فالرواية تسير طبقا لتسلسل زمنى معكوس فتبدأ فى ٩٢٢ ثم تعود إلى سنة ٩١٢، فيتأرجح النص بين الماضى والحاضر والمستقبل. ولهاتين البنيتين وظيفتان مختلفتان؛ فالأولى منها لاتهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمنى فى موضوعيته، أما الثانية فإنها تتضمن علاقة جدلية بين الماضى والحاضر. فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضى فإننا نكون قد ألمحنا ضمنا إلى أن الماضى قد يفسر هذا الحاضر، أو أن الماضى يتضمن مؤشرات وخصائص تُقابل ما فى هذا الحاضر الذى يمثل مشكلا مطروحا فى بداية النص. فالمشكل المطروح فى بداية الزينى بركات هو موقف تاريخى خاص، يتمثل فى وصف القاهرة الذى يقع فى سنة ٩٢٢:

«أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين، مطروحا فوق ظهره، ينتظر قدرا خفيا...». (١٤)

وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢، ويقدم ملابسات تسلسل الأحداث، وينطوى هذا التسلسل المعكوس على فرضية أن الماضى يفسر الحاضر، أو أن الماضى قد يؤدى إلى الحاضر.

ومن هنا يطرح نص رواية الزينى بركات قضية علاقة الماضى بالحاضر والمستقبل فى البنيات الزمنية الكبرى التى يتألف منها النص. غير أن النص يطرح على مستوى البنيات الصغرى قضية الذات الإنسانية داخل المجتمع. فالتاريخ ليس شيئا مجردا، ولكنه تاريخ الإنسان؛ فلا تاريخ بدون بشر. ولذلك فالغيطانى يخالف ابن إياس فى تقسيم النص فى الوحدات الوسيطة (الشهور)، والصغرى (الأيام)، ويدخل تقسيما مختلفا، هو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الخمس الرئيسية: سعيد الجهينى المجاور، والشيخ أبى السعود العالم، وزكريا بن راضى رئيس ديوان البصاصين، وفسكتنى جينوتى الرحالة البندقى. ومن خلال إدخال عنصر الذات الإنسانية يدخل الكاتب بعدا جديدا على النص؛ فمن جانب يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعى مجرد، ولكنه دائما مربوط بذات إنسانية تعيشه. ثم إن التاريخ ليس شيئا مطلقا، ولكنه مجموع الملابسات المكانية والزمانية التى تقع لمجموعة من البشر، ولذلك يقدم الكاتب المادة القصصية إلى القارئ من خلال تقنية **«المونولوج الداخلى السردى»**؛ أى أن المادة القصصية تقدم إلى

القارئ من خلال مصفاة وعى الشخصيات ، لامن خلال راوٍ عالم بكل شئ، يهدف الى تقديم واقع خارجي ثابت يمكن معرفته معرفة موضوعية . وهكذا يتحول نص ابن إياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات ،(١٥) أو نص بوليفونى . ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية ـ سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى ـ من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة ، وبحيث لايطغى منظور على منظور آخر . وقد يفعل الكاتب ذلك من خلال تقديم حوار بين الشخصيات يوضح منظور كل منها ، أو أن يقدم المكان من خلال وعى أدق به من قبل فى نفس الوقت . ولكن تكنيك **جمال الغيطانى** تكنيك صارم ، له دلالة معينة ، تتضح من معالجة مستويات النص ؛ فقد ألغى الحوار كلية ، فلا لقاء بين الشخصيات وجها لوجه ؛ وألغى أيضا المشاهد التى يجتمع فيها أكثر من شخصية بحيث احتفظ بكل شخصية حبيسة وعيها ، لاتستطيع أن تخرج منه . وقد خلق هذا التكنيك جوا كابوسيا من ناحية ، وأكد من ناحية أخرى انغلاق كل شخصية فى عالم وهمى(١٦) من صنع خيالها ، لايمت بصلة إلى العالم الخارجي ،حيث تعيش الشخصيات الأخرى . وأكد أيضا عدم إمكانية الاتصال بين الشخصيات والعالم الخارجي . فلا وجود لهذا العالم ولاوجود لما فيه من مخلوقات وحقائق ! وينفى التكنيك الذى يستخدمه الغيطانى إمكانية أن يحصل الإنسان على المعرفة . ومن هنا تأتى دلالة البنية نفسها : الصراع بين المظهر والجوهر ؛ بين الغائب والحاضر . ويتمثل هذا الصراع فى الشخصية الرئيسية للرواية ، ويضفى على الرواية بُعدَ المفارقة .

وتحمل الرواية اسم «**الزينى بركات**» عنوانا لها ، ولكن الزينى لايظهر فى الرواية إلا من خلال وعى الشخصيات المختلفة ؛ فهو الغائب / الحاضر فى نفس الوقت . ويولد هذا الوضع الإحساس الغريب الذى ذكرناه فى بداية المقالة ، من أن المفارقة تقوم على جمع العناصر المتعارضة فى آن واحد . ومن جانب آخر يمثل هذا الوضع الدولة البوليسية التى توجد فى كل مكان وفى لامكان فى نفس الوقت . وتهدف سياسات الدولة البوليسية إلى القمع وإلى عزل الفرد ، وإلى فرض الإيديولوجية السائدة عليه من الخارج . ويحقق الكاتب هذا الهدف نصيا عن طريق عزل كل شخصية فى عالم مستقل ، لامنفذ من خلاله إلى العوالم الأخرى . ومن جانب آخر تعمل السلطة البوليسية على ملء الفراغ النفسى للشخصيات المختلفة . ومن الحيل التى يستخدمها الغيطانى ، أنه ملأ الفراغات النفسية للشخصيات بوطأة شخصية الزينى بركات الذى كان يمثل قمة العدالة بشغله وظيفة المحتسب . فالمحتسب هو القانون ، وهو فوق القانون . ولكن لا أحد يعرف حقيقته . ومن هنا تظل الشخصيات فى حيرة حول حقيقة هذه الشخصية الغائبة / الحاضرة والوهم يمتد إلى تشعب السلطة من خلال ديوان البصاصين : هل هو حقيقة واقعة أم وهم من خلق الزينى ، مثله مثل الرسائل المكتوبة بالحبر السرى(١٧) ؟

ومما لاشك فيه أن جمال الغيطانى قد نجح فى خلق رمز روائى ـ من خلال هذه المعارضة النصية ـ متشعب الدلالات . فقد ينظر إلى استمرار الزينى بركات فى شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التى استمرت بعد هزيمة عسكرية نكراء . فهل هو استعارة عن جمال عبد الناصر الذى استمر فى الحكم بعد الانهيار العسكرى فى ١٩٦٧ ؟ وإذا كان الزينى بركات فى نص ابن إياس لايتعدى كونه وصوليا فقد اكتسب فى نص **جمال الغيطانى** أبعادا تجاوز هذه الدلالة كما أسلفنا ، فهو يمثل المكر والدهاء الذى تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس الأفراد وخلخلة مقاومتهم وثقتهم . وقد نجح الزينى فى الرواية أن يخلق فى النفوس الشعور بأنها مراقبة دوما ، حتى طغى عليها هذا الشعور طغيانا مطلقا ، وإذا بنا نجد المجاور نفسه يستسلم فى نهاية الرواية ويصرخ : «**إنهم أفسدونى وحطموا قلاعى**» .

وبالإضافة إلى أن المعارضة قد وظفت توظيفا نصياً فى البنيات المختلفة للرواية فإنها كانت وسيلة من وسائل خلق الاغتراب لتأكيد استلاب الشخصيات ، ذلك الاستلاب الذى يكتنف جميع صفحات الرواية .

الحكاية الشعبية المعكوسة فى حكايات للأمير ليحيى الطاهر عبد الله.١٩٧٧.

ونريد الآن أن نتناول بالتحليل مجموعة يحيى الطاهر عبد الله «**حكايات للأمير**» . وهذا العمل من أكثر الأعمال أصالة وتفرداً . وكما لجأ **جمال الغيطانى** إلى المعارضة كذلك صنع **يحيى الطاهر عبد الله** . ولكن النص المعارض عند يحيى الطاهر لايتمثل فى نص معين ، ولكنه يعارض نمطا مجردا مستخلصا من الحكاية الشعبية بعامة ، ويستقى كثيرا من معالمه من **ألف ليلة وليلة** .(١٨) وسنحاول فى تحليلنا أن نستخلص مكونات البنية التقليدية للحكاية الشعبية ، وكيف يحول يحيى الطاهرهذه البنية إلى بنية معكوسة .

إن مجموعة يحيى الطاهر «**حكايات للأمير**» تتبع نسق الحكايات ـ الإطار فى بنيتها العامة ، والإطار فى هذه المجموعة هو الراوى وأميره ، أو الأمير وفنانه (مضحكه !) . ويحاول الفنان ـ أو الراوى ـ أن يساعد الأمير فى العثور على النوم ، فالأمير يعانى من الأرق ، وينشد الراحة والطمأنينة . ومن هنا تقدم الحكايات ـ مثلها مثل الحكاية الخرافية ـ على أنها مثل «**حدوتة**» قبل النوم . **فإذاقارنا بين وظيفة القص فى ألف ليلة وليلة ووظيفة القص فى «حكايات للأمير» وجدنا أن وظيفة القص معكوسة ؛ ففى حين تحكي شهرزاد حكايات للملك ليظل مستيقظا حتى الفجر ، يقوم القص فى «حكايات للأمير» بوظيفة التهويدة ؛ وفى حين يمكن النظر إلى وظيفة القص فى الليالى بوصفها الخلاص من الموت ؛ يقوم القص فى الحكايات بوظيفة الهروب من الحياة . وتظهر المفارقة من تعارض طبيعة الحكايات نفسها ووظيفة القص .**

ويضم الإطار أربع عشرةحكاية ذات عناوين مختلفة ؛ بعضها يحاكى عناوين حكايات تقليدية معروفة ، مثل «**حكاية الفلاحة**» أو «**حكاية أم دليلة طاهية الموت**» أو «**حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام بجانب جدار المسجد القديم**» وبعضها مستعار من حكايات مشهورة ، مثل «**حكاية للأمير**» بعنوان «**من يعلق الجرس ؟**» ؛

وبعضها عبارات هى قلب لعبارات مسكوكة ، مثل «**حكاية برأس وذيل**» ، وهى قلب لعبارة «**بلا رأس ولا ذيل**» .

وتتميز الحكايات بالخصائص الأساسية للحكاية الشعبية كما عرفها أولبرك فى مقالته «**القوانين الملحمية للحكاية الشعبية**» .[19] **ويمكن استخلاص أهم هذه الخصائص فيما يلى : التكرار الثلاثى ، وتقديم الشخصية من خلال الفعل ، وازدواج الفعل ، ووحدة العقدة . وأهمية الموقف الافتتاحى والختامى . واحتواء «حكايات للأمير»** على هذه الخصائص يمنحها طابعها الشعبى العام . ومع ذلك فهذه الحكايات ليست حكايات شعبية نقية (**مثلها مثل حكاية زكريا تامر «النمور فى اليوم العاشر» التى تظل على مستوى عالٍ من التجريد**) ؛ **إذا أنها ترتبط ارتباطا مباشرا بالواقع** المعيش فى خارج النص نفسه وإذا بالنص يتضمن عناصر من الواقع الاجتماعى (البوتيكات ، والسجاير الكنت ، وغيرها من العناصر التى تشير إلى ألوان من الصراع الاجتماعى والأزمات الاقتصادية) . ومما لاشك فيه أن مجاوزة العناصر التقليدية للحكاية الشعبية ، والعناصر الواقعية المستقاة من الواقع المعيش المباشر ، تخلق فى النص مفارقة تؤكد التضاد بين النوعيتين .

وإذا انتقلنا الآن إلى البنية الكلية للحكايات ونسق الشخصيات لاتضحت لنا الطريقة الخاصة التى يعكس بها **يحى الطاهر عبد الله** البنية والنسق التقليديين . فالنسق العام للحكاية الشعبية كما عرفها ثلاثة من أهم علماء الفولكلور ، وهم **بروب ودندس وبانفيل** ،[20] يمثل حركة من السالب إلى الموجب ، وهى حركة من :

الاختلال ← التوازن

أو من

النقص ← تصفية النقص .

غير أن الناقد الفرنسى **كلود بريمون**[21] رأى فى هذه البنية تبسيطا وتجريدا شديدا لايتسع لاحتواء بعض الحكايات ؛ فطوره إلى نسق أكثر تعقيدا من خلال دراسة الحكاية الشعبية الفرنسية وتصنيفها . فقدم مصفوفة matrix مكونة من ثلاث متتاليات Sequences يمكن تنسيقها طبقا لعدد من القواعد والتآليف . والمتتاليات الثلاث هى :

(١) تدهور ← ارتقاء
(٢) فضيلة ← جزاء
(٣) رذيلة ← عقاب

ويمكن للقالب أن يكون بسيطا ، أى مكونا من متتالية واحدة أو معقدا ، أى مكونا من أكثر من متتالية . ويبدو هذا النسق الأخير بلا شك أكثر مرونة من الأنساق التى قدمها علماء الفولكلور السابقون . وقد تمكن بريمون من أن يحدد من خلال هذا النسق طبيعة عدد أكبر من الحكايات التى لم تدخل فى النسق السابق ذى البعد الواحد ، وبخاصة ذلك النوع من الحكاية الشعبية الذى يمكن أن نطلق عليه اسم الحكاية الشعبية المعكوسة anti Folk-tale ، أى الحكاية التى تتحرك من الموجب إلى السالب ، ويتم ذلك من خلال تركيب متتاليتين إثنتين من المتتاليات الثلاث . ويقترح بريمون النسق التالى :

تدهور ← ارتقاء
رذيلة ← عقاب

ويتحقق هذا النسق فى حكاية «**الصياد وزوجته**» ، وهى الحكاية الشعبية المعروفة ، عندما يعثر الصياد على السمكة السحرية التى تلبى كل رغباته ، ولكن الطمع يستشرى فى نفس الزوجة فتطلب من السمكة أن تبنى لها قصرا فى السماء ، وعند ذاك تتلاشى كل الكنوز التى كانت السمكة قد منحتها للصياد وزوجته . فالحركة فى هذه الحكاية هى أقرب إلى الحلقة المفرغة ، حيث إن الحكاية تبدأ عند حالة من التدهور ، يتحول إلى ارتقاء ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى رذيلة نتيجة لطمع الزوجه ، فتعاقب على رذيلتها ، وتعود إلى حالتها الأولى . وهنا يكون النسق على النحو التالى :

تدهور ← ارتقاء
رذيلة ← عقاب ← تدهور (مكرر)

ويتضح لنا من تحليل «حكايات للأمير» أنها تتبع هذا النسق أعنى نسق الحكاية المعكوسة ، فتبدأ من التدهور ، ثم تتحول نحو الارتقاء ، ولكن يتضح أن هذا الارتقاء يخفى فى طياته رذيلة يستحق صاحبها العقاب ، فيقع العقاب فى صورة عودة إلى حالة التدهور الأولى ولكن فى صورة مضاعفة . فإذا كان الطرف الأول من المتتالية هو الفقر أصبح الطرف الأخير منها الفقر مضافا إليه عاهة أو سجن أو عقم أو موت ويصبح النسق إذن :

تدهور ← ارتقاء
رذيلة ← عقاب ← تدهور مضاعف

ولكن كيف تتحرك الحكاية من التدهور إلى الارتقاء ؟ لقد رأينا فى حكاية الصياد وزوجته أن السمكة السحرية هى التى تمنح الزوجين الارتقاء أما فى «**حكايات للأمير**» فليست هناك أدوات أو شخصيات سحرية ، وإنما تنشأ الديناميكية من نوعية العلاقة التى تربط الشخصيات بعضها ببعض ، ومن طبيعة الأفعال وردود الأفعال التى تحركها . إن النواة الأساسية لبنية الحكاية هى التوتر الذى ينجم عن التفاعل بين الفاعل والمفعول . فالثنائية التى تضع الفاعل فى مواجهة المفعول هى التى تجعل الحكاية تتحرك إلى أمام . وتنتمى جميع الشخصيات المحورية إلى نمط «**المفعول**» ؛ **فهم** يعانون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والأمية ، ويشعرون بهذا النقص ، ويحسون بالدافع إلى تغيير وضعهم . فالشعور بالعوز والاحباط يطحنهم ؛ وهذا هو الوضع الافتتاحى الذى تبدأ منه الحكاية . ولابد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص . كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بفعل خارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من نمط «المفعول» إلى نمط «**الفاعل**» ، لكن شخصيات «**حكايات للأمير» لاتقوى على الإيجابية ، فتظل دائما فى وضع «المفعول»** ، وعند ذلك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلية ، أما الشخصية الأولى فتظل فى دور المفعولية . وعند ذلك يتحقق الارتقاء للشخصية فى عشر من الحكايات ، من خلال فعل شخصية أخرى ،

فنجد دور الفاعل يلعبه كونت إيطالى ـ فى حكاية «**من الزرقة الداكنة حكاية**» ، وجيش الاحتلال البريطانى ثم ضباط الجيش الوطنى فى «**حكاية عبد الحليم أفندى**» ، وسيد القصر فى حكاية «**قفص لكل الطيور**» ، والمقاول فى «**حكاية الصعيدى**» ، والزوج العجوز الغنى فى «**حكاية الريفية**» ، والزوجة اليمنية فى «**ترنيمة للأمير**» . وتقتحم النص شخصيات لاتمت إلى الحكاية الشعبية بصلة ، ولكنها منتزعة من سياق القارئ الاجتماعى . حيث يُعرفون على أنهم «**أولياء النعمة**» . ويساعد أولياء النعمة الشخصيات الرئيسية فى الحصول على مرادهم ، وتحقيق آمالهم ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى سقوط ذريع ! فالارتقاء هو الرذيلة بعينها ، التى توجب عقاب الشخصيات ، إذ إن هذا الارتقاء ليس سوى تصفية زائفة لحالة من التدهور ومن النقص ، لاتنتج سوى ثمار مرة . ويعبِّر الكاتب عن زيف هذا الارتقاء بتقنيات مختلفة ، منها الغلو والمبالغة . ففى «**من الزرقة الداكنة حكاية**» اختار الكونت الإيطالى **ستة رجال من الأسافل : البناء ، والحداد ، والحوذى ، وفالح الأرض ، وصانع الأثاث ، والنقاش ، وألبسهم حُللا سوداء وأحذية تلمع ، وعلمهم كيف يتمخطون فى مناديل ، وكيف يلعبون الورق ، وسرعان ما أصبحوا يرطنون بالطليانية ، ويلعبون الورق بخفة الحواة ، ويحسنون الغمز واللمز ، ويشربون من جيد الخمر البَر والنهر والبحر فلا تدور لهم أدمغة ، ويأكلون من اللحم المشوى والمقلى التلال والجبال والسهول والوديان فلا يصيبهم مغص أو وجع** » .[٢٢]

ونرى من النص السابق كيف توظف المبالغة هنا لتحويل الارتقاء أو «**تصفية النقص**» إلى رذيلة ، فالشبع يتحول الى تخمة ، والشراب إلى السكر ، والمهارة إلى احتيال وادعاء ، وعندما يترك الكونت الأيطالى رجال القرية لمصيرهم المحتوم وينصرف إلى غير رجعة فإنهم يعودون إلى حالتهم الأولى ، ويغطيهم التراب .

ويلجأ الكاتب إلى وسيلة أخرى لتقديم السقوط وزيف الارتقاء وهى خلق نوع من السرد المتعدد المستويات ، حيث يمزج الواقع واللا واقع ، أو الحقيقة والوهم . هذا إنما يتم من خلال إيراد بعض الأحلام فى مستوى السرد الرئيسى ثم طمس الحدود بين الحلم واليقظة[٢٣] . ففى حكاية «**هكذا تكلم الفران**» يتحقق الارتقاء فى ثلاثة أحلام متتابعة ، ينسجها الكاتب فى مستوى السرد فلا يفصل الواقع عن اللاواقع . وتظهر المفارقة من خلال هذا الخلط ومن طبيعة الأحلام نفسها . فما محتوى هذه الأحلام التى تمثل تتويجا لتطلعات الفران ومثله الأعلى ؟ فى الحلم الأول تصبح زوجة الفران طاهية فى القصر ، وفى الحلم الثانى يبنى الفران هرما صناعيا ويجلس أمامه ، يجمع النقود من السواح ؛ أما فى الحلم الثالث فيكتشف الفران أنه يغازل فتاة يتضح أنها ابنته . وقد نفسر هذه الأحلام على أنها استعارات للدعارة والطفيلية وارتكاب المحارم . ويعادل الارتقاء هنا السقوط فى أقصى وأقبح صوره .

إن الشيء الذى يلفت النظر فى هذه الحكايات هو أن الشخصيات المحورية تعاقب لانتهازيتها ؛ فقد حطموا «**القواعد الخلقية الفطرية**» التى تعد العماد الأساسى للحكاية الشعبية كما عرفها **أندريه يوليس** .[٢٤] فالرسالة الخلقية فى الحكاية الشعبية تنبع من إحساس فطرى بالأخلاق والا أخلاق ، فالحكم الأخلاقى هنا ينبع من العاطفة ، ويتعارض عالم الحكاية مع عالم الواقع الذى لايخضع بأى شكل من الأشكال إلى هذه الأحكام والمقاييس الأخلاقية التى تحدد العدل والخلق النبيل . وقد تخلت الشخصيات عن هذه القيم ، وخانت الطبقة التى تنتمى إليها ، وحاولت التسلل إلى طبقة أخرى من خلال إذلال نفسها وتحقيرها . إن موقف الكاتب من هذه الشخصيات يخالف موقف الواقعية النقدية التى تبرىء وتبرر ؛ فالكاتب فى الحكايات يعاقب شخصياته التى تنتهز الفرصة ، لا شخصياته التى تتيح الفرصة ؛ فالمفعول أكثر مسئولية من الفاعل . إننا لاندعى بأى شكل من الأشكال أنه يبرىء الفاعل ، ولكنه يخلق إحساسا بالمسئولية والكرامة والقيم الخلقية ؛ فالفاعل لايكون فاعلا إلا إذا وجد مفعولا يقع عليه فعله . وإذن فالمفاعيل هم الأشرار الذين يجب معاقبتهم ؛ هم الذين يخلقون طبقة أولياء نعمتهم بتقبل هذه النعمة . إنهم يشاركون فى صنع المجتمع القاسى الظالم وليسوا مجرد ضحاياه .

وقد نستخلص من الحكايات موقفاً ثوريا متضمنا هو ضرورة رفض المساومة والخضوع . فبالرغم من أن المجتمع يسوده الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، فإن قيمة الفرد تأتى من رفضه لهذا المجتمع ورفض التعامل معه . فقبول المشاركة فى اللعبة بشروط المجتمع هو جرم يستحق الفرد أن يعاقب عليه . وتنادى هذه الحكايات بضرورة الرفض والانفصام عن مجتمع الظلم والفساد .

الصدى المفارق فى رواية صنع الله إبراهيم «اللجنة» (١٩٨١)

تتميز أعمال **صنع الله إبراهيم** فى جملتها بنوع خاص من المفارقة ، أو قد نقول إن أعماله تتميز بأنها تجمع بين أكثر من نوع من أنواع المفارقة . ولذلك نريد أن نقف وقفة قصيرة عند روايتيه الأوليين اللتين تظهر فيها بعض بذور الاستراتيجية التى نتلمسها فى رواية «**اللجنة**» . وهذا لايعنى أن اللجنة أفضل من الروايتين السابقتين ولكن يعنى أن ثمة استمرارية فى المعالجة النصية للمفارقة لدى **صنع الله إبراهيم** . ونود أن نبدأ بالموقف العام للكاتب ؛ فهذا الموقف يتميز بأنه يضع مسافة بينه وبين المادة القصصية التى يقدمها ؛ فهناك نوع من الانفصال العاطفى بينه وبين المادة القصصيه تجعله يقدمها بأسلوب تقريرى شفاف خال من الجانب الانفعالى . فاللغة التى استخدمها صنع الله إبراهيم فى رواية «تلك الرائحة» ورواية «نجمة أغسطس» ، هى لغة قريبة من لغة «درجة الصفر» معرّاة من جميع الأشكال البلاغية ، والاستخدامات المجازية . وتتولد المفارقة فى مثل هذه المواقف من التعارض القائم بين المادة القصصية نفسها والطريقة التى تقدم بها هذه المادة . وقد عرفت هذه المفارقة **بالمفارقة اللاشخصية** **impersonal irony** أو القول الهادىء النبرة **understatement** وينفرد **صنع الله إبراهيم** بهذا النوع من النبرة دون غيره من الكتاب ؛ فقد استحدث هذه الكتابة فى رواية «**تلك الرائحة**» . ثم وظفها توظيفا موفقا فى رواية «**نجمة أغسطس**» ، ويمكننا أن نستشفها أيضا فى رواية «**اللجنة**» . هذا بالنسبة لنسيج الكتابة نفسه ، أى بالنسبة لمستوى اللغة : من حيث اختيار المفردات واستبعاد الأشكال البلاغية والصفات وأفعال القلوب وغيرها من الأبنية اللغوية التى تحقق الشفافية فى اللغة .

ويلجأ صنع الله إبراهيم فى «نجمة أغسطس» إلى نوع آخر من المفارقة ـ بالإضافة إلى شفافية الأسلوب ـ يمكن وصفها بأنها ادخال الإيديولوجية السائدة ضمن بناء النص الروائى من خلال تضمين لنصوص من خارج النص الروائى. فعندما يضمن صنع الله إبراهيم فى رواية «نجمة أغسطس» النصوص الخاصة برمسيس الثانى فإنه يهدف إلى رفض ماتمثله هذه النصوص من إيديولوجية خاصة بعبادة الفرد. وهذا النوع من المفارقة يختلف عن التعريف الشائع لها بأنها عكس لدلالة القول حيث إن الهدف من تضمين هذه النصوص ليس إثبات عكس دلالة هذه النصوص، ولكنه فى الواقع هو رفض المعنى الأصلى لهذه النصوص؛ فالمفارقة تكمن فى موقف القائل من قوله. ولكى تفهم هذه المفارقة على وجهها الصحيح فلا بد للمتلق أن يسلك مسلكين: المسلك الأول هو التعرف على القول بأنه قول مستعار من خطاب آخر سابق على القول الحالى؛ والمسلك الثانى هو فهم موقف القائل من هذا القول وهو فى عمومه موقف رفض وإدانة. وقد تكون تسمية هذا النوع من المفارقة «بالصدى المفارق»[٢٦] تسمية توضح الميكانزم الذى تتبعه فى توصيل ماتريد توصيله. وقد استعار صنع الله إبراهيم أصداءه فى «نجمة أغسطس» من عدد كبير من النصوص يذكرها فى تذييل ألحقه بروايته، منها المطبوعات والنشرات المختلفة الصادرة عن هيئة السد العالى، وشركة المقاولين العرب، ووزارة الثقافة، ومركز تسجيل الآثار المصرية كما رجع أيضا إلى مصادر التاريخ الفرعونى. وتنتمى كل هذه النصوص إلى منبع السلطة والإيديولوجية السائدة، التى يحاول الكاتب دحضها فى روايته ومناهضتها. وإذا كانت هذه الاستراتيجية تظهر فى بعض أجزاء «نجمة أغسطس» فإنها تمثل عماد البنية الكلية لرواية «اللجنة».

وقد ظهر الفصل الأول من رواية «اللجنة» فى مجلة الفكر المعاصر فى مايو ١٩٧٩ فى شكل قصة قصيرة، ولكن يبدو أن هذا النص تشعب واتسع وتفرع وتراكم، حتى أصبح رواية من ستة فصول نشرت فى سنة ١٩٨١. وتنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين: القسم الأول يتمثل فى ثلاثة فصول، ويمكن عنونته بـ «البحث عن المعرفة». أما القسم الثانى الذى يشتمل على الفصول الثلاثة الباقية فيمكن عنونته بـ **«عواقب الحصول على المعرفة».** وتنتمى هذه الرواية إلى مجموعة الروايات المعروفة بـ Bildungsroman وهى روايات التدريب أو التعلم؛ حيث يبدأ البطل الصعود فى سلم حياته، ويكتسب الخبرة والمعرفة من خلال ممارسات مختلفة ومغامرات عدة، حتى يصل إلى مرحلة النضوج والاختيار؛ فإما أن يخرج من هذا البحث الطويل منتصرا مكللا بالغار، وإما أن يخرج منه مثخنا بالجراح ومحطما. وتتبع «اللجنة» هذه البنية؛ ففى الجزء الأول ينطلق البطل فى البحث عن المعرفة، ثم يوضع فى وسط الرواية على التحديد فى موقف الاختيار، ويدفع إلى اختيار العنف والثورة، ولكنه فى النهاية لايقوى على تحمل هذا الاختيار، فيقوم بتدمير نفسه.

وإذا أمعنا النظر فى الجزء الأول من الرواية وجدنا أن البحث عن المعرفة يأخذ شكلا خاصا، فيتبع نسق اللغز. ولهذا الاختيار دلالة فى غاية الأهمية؛ حيث إن اللغز بنية تحمل فى طياتها توترا حادا. فالتوصل إلى المعرفة لايتم فى انطلاق وحرية، بل يتم تحت سيطرة طرف يطرح السؤال، وعلى البطل أن يتوصل إلى الإجابة الصحيحة.[٢٧] وينتج عن الموقف المعرفى الذى تنطوى عليه بنية اللغز مجموعة من التعقيدات المرتبطة بعلاقة الطرفين المتواجهين من جانب، وبطبيعة المعرفة المطلوب التوصل إليها من جانب آخر، ثم بوظيفة الموقف الكلى. ولنحاول أن نتبين هذه الأبعاد الثلاثة فى الرواية نفسها. فمنذ اللحظة الأولى التى تبدأ فيها الرواية يمثل الراوى بين يدى اللجنة فى موقف الممتَحن الذى تُوَجه إليه الأسئلة. ويتضح أيضا منذ اللحظة الأولى أن العلاقة غير متكافئة فاللجنة تحتل مكانة سلطوية، يشعر الراوى بقسوتها وبوطأتها، إذا أنها تتحلى بكل صفات الدولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل مايتعلق بالراوى، بالاضافة إلى القدرة على إذلاله وتحقيره. فالراوى يقف أمامها موقف المهان المقهور. أما عن طبيعة المعرفة المطلوب إظهارها فليست معرفة موضوعية بريئة ـ إذا صح القول ـ ولكنها معرفة مُقَوْلَبَة مسبقا فى إطار إيديولوجية اللجنة. بمعنى أن الراوى كان عليه أن يستشف ماتريده اللجنة أن يجيب به، وأن يتوصل إلى قراءة أفكارها فى فطنة وذكاء. وعندما وضع **صنع الله إبراهيم** الراوى فى هذا الموقف فإنه طرح مشكلتين: أولاهما مشكلة التوصل إلى المعرفة، الذى لايمكن أن يتم فى فراغ، لأنها دائماً تخضع لسلطة توجهها وتحجبها؛ فالسلطة هى مالكة المعرفة، والفرد دائما فى موقف امتحان. والمشكلة الثانية هى تجريم المعرفة، بمعنى أن المعرفة لايمكن أن تقدم فى براءة، ولكن الفرد يشكل هذه المعرفة ليرضى السلطة. وينتج عن ذلك توطيد سطوة الإيديولوجية السائدة. ويأتى هنا استخدام الصدى المفارق فى الرواية؛ فجميع الإجابات التى يقدمها الرواى إجابات مأخوذة من مقولات سابقة، تشكل النص الإيديولوجى للسلطة؛ وكلها مستمد من الصحف والمجلات، وجميع الحجج التى يقدمها الراوى دفاعا وجهة نظره إن هى إلا تفسيرات مأخوذة من مقولات فعلية أو ضمنية من الخطاب الإيديولوجى السائد، تقدم فى صيغة تسودها الجدية المطلقة، وينجح صنع الله إبراهيم فى وزن النبرة الجدية التى يقدم بها هذه الحجج، فتأتى المفارقة من المسلكين اللذين أشرنا إليهما من قبل: أن القارئ يتعرف هذه المقولات على أنها مأخوذة من خطاب سابق (مثلا ادعاءات مناحيم بيجين حول بناء الأهرام، أو المقتطفات المأخوذة من الصحف، مثل «الموند دبلوماتيك» وغيرها)، ثم يتعرف أن تضمين هذه المقولات هو بمثابة شجبها وإدانتها.

وتتفاقم المواجهة بين الراوى واللجنة بتكليفه حل لغز متشعب الأبعاد، هو دراسة موسعة عن **«ألمع شخصية عربية معاصرة».** والكم الهائل من المعلومات التى يجمعها الراوى حول **«الدكتور»** هى بمثابة أصداء مفارقة، تتخلل الخطاب الايديولوجى للسلطة الحاكمة، وكل ماتنطوى عليه من مقومات ومن أبعاد. والمعلومات التى يجمعها الراوى هى الجهاز المعرفى السلطوى كما يتقولب فى الصحف والمجلات؛ فهى المصدر الأساسى الذى يلجأ إليه الراوى. ولكن الهدف الأساسى من التوصل إلى الإجابة الصحيحة ـ وهو ازدياد الانتماء إلى عالم اللجنة ـ لايتحقق؛ فكلما ازداد الراوى معرفة ازداد وعيا، وكلما ازداد ثقة بنفسه

ازداد بعدا عن عالم اللجنة . وينتهى الأمر بالراوى إلى قتل عضو من أعضاء اللجنة ولكنه لايقوى على الاستمرار فى بحثه المعرفى ، وينتهى به الأمر إلى إنزال العقاب بنفسه ، وهو «**أكل نفسه**» .

من هذا التحليل نرى أن رواية اللجنة تطرح فى المقام الأول مشكلة «المعرفة» فى المجتمع العربى المعاصر . ونريد أن نختم هذه المقالة بمجموعة من الأسئلة حول هذا المحور الأساسى . فلا شك أن تزييف المعرفة وحجبها ، وفرض منظور الإيديولوجية السائدة على المجتمع من خلال مايمكن أن نسميه القمع المعرفى ، من المشكلات الجوهرية التى يعانى منها المجتمع ومن ثم فقد أخذ الأدب على عاتقه أن يفضح هذا الزيف ، وأن يكشف النقاب عن الحقيقة . غير أنه فعل هذا بالتعبير المباشر عن هذه المعرفة فأصبح أدب التعرّف (**ويتضح هذا بجلاء فى رواية صنع الله إبراهيم**) لا أدب المعرفة ، وأصبح مرتبطا ارتباطا لصيقا باللحظة الآنية ، وتحولت الروايات إلى نوع من روايات المفاتيح (**هل لنا أن نجد فى «الدكتور» لغزا نحله بمفتاح «المهندس» مثلا**) . **ولاشك أن فى ذلك الموقف مايفقد الأدب بعده الجمالى .**

وقد نتفق على أنه من وظيفة الأدب التبليغ ولكنه لابد أن يجاوز هذا المستوى ليحقق قيمته بوصفة فنا يجاوز اللحظة المكانية والزمانية .

• هوامش

(١) إننا نرى فى استمرار تسمية هذا الجيل بـ «الأدباء الشبان» مغالطة تؤدى إلى سوء تقييمهم ، حيث إنهم أصبحوا الآن فى سن الكهولة ، وهم يعدون ـ فى رأيى ـ الجيل المكتمل الأدوات اليوم . وأيضا تقف هذه التسمية حائلا دون اكتشاف جيل «الأدباء الشبان» اليوم والاهتمام بهم .

(٢) راجع مقال ياكبسون :

«La dominante» in questions de poétique, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 145-151.

(٣) إن التساؤل بالنسبة للأشكال القصصية التقليدية أخذ أساليب مختلفة وطرح نفسه عن طريق الشك فى صلاحية الأدب نفسه فى التعبير عن الواقع . وفى مثل هذه الحقب التاريخية يصعب التوصل إلى تيار موحد فى التعبير الأدبى . ويأخذ الرفض أشكالا مختلفة بل متصارعة ، ولذلك نريد أن نوضح هنا أن كل ماأنتج فى العشرين سنة الأخيرة يدخل فى تصنيفنا ، ولكننا نحاول أن نصل إلى البواعث التى تكمن وراء بعض البنيات الأساسية فى التشكيل القصصى .

(٤) اعتمدنا فى هذا البحث لتحديد مصطلح المفارقة Irony على مجموعة من المراجع أهمها :

Soren Kirkegaard, The Concept of Irony, trans. by L. M. Capel, Bloomington, Indiana University Press, 1965.

D. C. Muecke, The Compass of Irony, London Methoen, 1980.

D. C. Muecke, «Irony Markers», Poetics 7 (1978) 363-375.

S. Freud, Le Mot d'esprit et ses rapports avec L'inconscient», Paris, gallimard, 1978.

V. Iankélévitch L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964.

(٥) وقد أدخلت الدراسات اللغوية الحديثة المعروفة «بالبرجانية» Pragmatics فى تحليلها للخطاب أبعادا تجاوز القول نفسه ، وتتصل بالمتكلم والمخاطب . فالجانب الذى يتعلق بمقصد المتكلم يسمى Illocutionary والجانب الذى يتعلق بوقع القول على المخاطب يسمى per locutionary أما الجانب الذى يتعلق بالقول فيسمى locutionary .

(٦)

C. Kebrat-Orecchioni, «Problémes de L'ironie», Linguistique et Sémiologie, Travaux du Centre Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 1976, 2: 9-46.

(٧) استخدم جيرار جينيت هذا المصطلح فى سلسلة من المحاضرات ألقاها فى القاهرة فى ربيع ١٩٧٩ حول العلاقات النصية المختلفة .

(٨) راجع مقال رولان بارت «الإيهام بالواقع»

«L'effet de réel», Communication 11, 1968.

(٩) راجع الفصل الأول من كتاب :

Mikhail Bakhtine, le Marxisme et la philosophie du language, Paris, Les éditions de minuit, 1977.

(١٠) قد نشير هنا إلى بعض الأمثلة من هذه المعارضات . فنذكر عمل الروائى التشكيلى كاريل تشابيك Apokryfy أو الإسفار المكذوبة ، وكان هدفه فضح عمليات التلفيق فى التاريخ ، أو رواية روبرت فولز «زوجة الملازم الفرنسى» ، حيث يوازى بين الرواية الفكتورية والرواية الحديثة لكشف سطوة المجتمع الفكتورى التقليدى .

(١١)

S. golopentia-Eretescu, «Grammaire de la parodie» Cahiers de Linguistique

(١٤) نفس المرجع .

(١٥) ويبدو من دراسات الأعمال الحديثة أن سيطرة أحادية الراوى العالم بكل شىء أصبحت غير محتملة فى العصر الحديث . وقد درس الناقد الروسى M. Bakhtin ظاهرة البوليفونية فى أعمال ديستيوفسكى دراسة وافية . راجع :

M. Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, trans. by R. W. Rotsel, Aradis, 1973.

(١٦) قدمت الدكتورة رضوى عاشور تحليلا ممتازا لدور الوهم فى بنية رواية «الزينى بركات» . ونحيل القارئ إلى هذه الدراسة القيمة : رضوى عاشور والتاريخ : الزينى بركات لجمال الغيطانى . الطريق ، العدد الثالث / الرابع . أغسطس ١٩٨١ .

(١٧) وصفت هذه المواقف بالمفارقة الدرامية Dramatic Irony ويمكن تعريف هذا النوع من المفارقة على أنه الموقف الذى يتولد من سلوك إنسان ما سلوكا معينا وهو جاهل تماما بكل ملابسات الموقف وحقيقته ، بخاصة عندما يكون هذا السلوك مخالفا كل المخالفة للملابسات تماما . فالمفارقة الدرامية تتمثل فى الصراع بين الوهم الذى يعيش فيه الإنسان وحقيقة الأمور الذى يجهلها . راجع .

D. C. Muecke, The Compass of Irony, p. 137.

(١٨) إن معارضة التراث الكلاسيكى فى الفن الحديث هى وسيلة من وسائل كسر تقديسه ورفض وطأة التقاليد . ولذلك نجد فى هذه المعارضة نوعا من التحرر من وطأة هذا التراث دون إنكار ما له من قيمة . ونجد هذا الموقف فى معارضة جويس لهوميروس ، أو معارضة بيكاسو للوحة فلسكويز المشهورة «الوصيفات» ، أو فى تأليف بروكوفياف لسمفونيته المعروفة بالكلاسيكية .

(١٩)

A. Olrik, «Epic Laws of Folk Narrative» in A. Dundes, The Study of Folklore, New Jersey, Prentice Hall, 1965, pp. 129-142.

(٢٠) راجع دراسة الدكتورة فريال غزول عن حكاية السندباد فى :

Ferial I. Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo, Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980, P. 111-119.

وراجع أيضا :

Propp, Morphologie du Conte, troduit durusse par L. ligny, Paris, gallimard, p. 157.

(٢١)

L. Bremond, Les bons recompensés et les méchants punis, morphologie du conte morveilleux Francais, in e. Chabrol (ed.) Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, p. 111.

(٢٢) يحيى الطاهر عبد الله ، **حكايات للأمير** ص ٥ ـ ٦ .

(٢٣) هذا الاستخدام استخدام نمطى من استخدامات الساتوريات التى كانت تحتوى على نوع من اليوطوبيا الاجتماعية تقدم فى شكل أحلام وهذا النمط يؤكد وهمية اليوطوبيا وحقيقة الواقع .

(٢٤) راجع بالنسبة لتعريف الرسالة الخلقية التى تحملها الحكاية الشعبية

A. Jolles, Formes Simples, Paris, Seuil, 1972, p. 190.

(٢٥) لقد قمنا بتحليل مفصل لخطاب الشفافية فى رواية نجمة أغسطس فى مقال آخر سينشر فى مجلة «ألف» الصادرة فى ربيع ١٩٨٢ .

Opaque and Transparent Discourse: A Contrastive Analysis of The Man of the High Dam and The Star of August by Son 'allah Ibrahim.

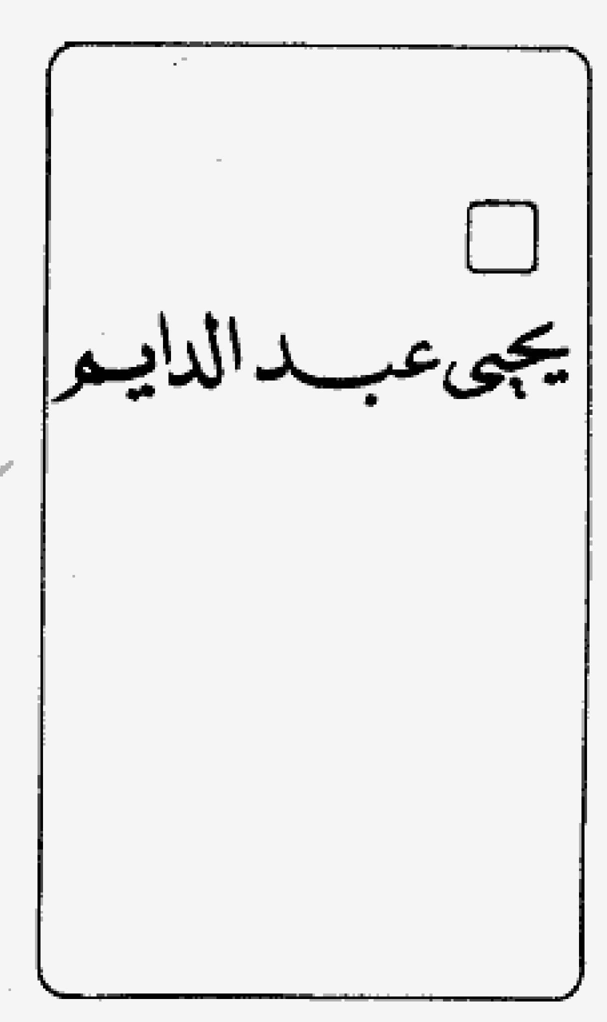
(٢٦) راجع

D. Sperber and D. Wilson, «Les ironies Comme mentions» Poétique 36, 1978, pp. 399-412.

(٢٧) قدم يونس تحليلا مفصلا لطبيعة اللغز وقارنه بالأسطورة ، ووضح فى تحليله الإكراه الذى

تيار الوعى

الرواية اللبنانية المعاصرة



ليس هذا التيار آخر الاتجاهات الحديثة فى الأدب الروائى العالمى ، لكنه واحد من أهم هذه الاتجاهات وأعظمها تأثيرا ، وهو يمثل ثورة كبرى غيرت مسار الإنتاج الروائى ، وقلبت معاييره السائدة رأسا على عقب ، منذ أن تبلورت ملامح هذا « التيار » فى العقد الثالث من القرن العشرين . وقد كان هذا التيار ثمرة طبيعية من ثمرات التجريب والتجديد فى هذا القرن ، لما أتاحه التطور الحافل بالتغيير من إمكانيات التصوير للحياة الثرية المترعة المعقدة . وكان ظهور هذا الاتجاه إيذانا بظهور مايسمى « بالقصة الحديثة » ، التى ثارت على ماسبقها من مناهج روائية ، خصوصا رواية القرن التاسع عشر ، التى كانت تضم الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطبيعية المتصارعة ، شأنها شأن اتجاهات الفكر والفن آنذاك ، التى كان الصراع فيما بينها يجرى فى مناخ حر ، أتاح لها أن تتجدد دائما . وكانت تلك الروايات مشدودة إلى تقاليد كثيرة ، أخصها الحبكة والحدث والشخصية .

وقد احتلت « الرواية الإنجليزية » مكان الصدارة منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر ، إذ شهدت مايشبه الطفرة فى أواخر الخمسينيات على يدى « جورج إليوت » و « جورج ميريديث » ، ثم بدأت التغيرات تظهر فى وضوح فى أعمال « هنرى جيمس » فى بداية الثمانينيات . وثمرات هذا التغيّر انعكست فى روايات كبار الأدباء الإنجليز من أمثال « ديكنز » و « ثاكرى » و « برونتى » و « ترولوب » . ولم يكن الإنتاج الروائى لجيل الثمانينيات والتسعينيات يتمثل فى الرواية الإنجليزية وحدها منذ « دانيل ديفو » صاحب قصة « روبنصون كروزو » ، بل تجاوزه إلى الرواية الروسية والفرنسية التى ترجمت إلى الإنجليزية[1] .

لكن قصاصى العصر الفكتورى، ماكانوا يحذقون سوى السرد القصصى أو « الحدوتة » ، وكانت شخصياتهم الروائية محددة المعالم منذ البداية دائما ، فلا تتغير طوال الرواية ، كما كانوا حريصين على التأثير العاطفى عن طريق اصطناع ذروة القصة[2] . لكن التغير الجذرى الذى حدث للرواية آنذاك تمثل فى الجدية الشديدة التى اتسمت بها من حيث الموضوع والشكل ، على ما يتضح بمقارنة أعمال كل من « **ديكنز** » و« **ثاكرى** » و« **ترولوب** » من جهة ، بأعمال كل من « **تولستوى** » و« **دستويفسكى** » و« **فلوبير** » من جهة أخرى ؛ إذ ينعكس فى إنتاجهم اختلاف الهدف الذى اختطه لنفسه كل منهم ، أكثر من اختلاف الموهبة ، فقد كان روائيو الإنجليز يقيمون من أنفسهم وعاظاً أو مصلحين ، أو هم يقومون بدور الترفيه الدائم عن الجمهور ، يرون أن مهمة القصاص إزاء قرائه أن « يضحكهم ويبكيهم ويشوقهم »[3] .

وهى نظرة متواضعة للقصاص حين يرى وظيفته تنصرف إلى الترفيه ، وبالرغم من ذلك فقد كان فى كتاباتهم ما يؤكد جدية نظرتهم إلى الرواية والإحساس بما لها من أهمية وتأثير . وهى نظرة نابعة من شعورهم بالمسئولية إزاء ما يقدمونه من رؤية للحياة تحتم عليهم ضرورة التزام الصدق فى التعبير عنها ، ومن معاناتهم لألوان من الصراع ، بين موضوعية رؤية الواحد منهم ، وميوله الذاتية ؛ بين القواعد الفنية التى انتهجها الروائيون من قبله ، وحريته الكاملة التى يراها ضرورية للتعبير عن نظرته[4] .

وقد مهد هذا الجيل فى أواخر القرن التاسع عشر لظهور الثورة على القديم ، وكان على رأسه كل من « **هنرى جيمس** » (١٨٤٣ / ١٩١٦) و« **جوزيف كونراد** » (١٨٥٦ ـ ١٩٢٤) الذى حمل ما بشر به « **جيمس** » من مبادئ ، وسار على نهجه فيما كتبه من مقالات ترسم

للرواية أسسا جديدة ، وكانت بداية ما كتبه «جيمس» مقالته (١٨٨٤) ، ثم أتبعها بمقدمات بلغت ثمانى عشرة ، كانت كلها إشارة لنقد روائى جديد يستهدف التمييز بين القديم والجديد ، وتأكيد أهمية الرواية بوصفها شكلا فنياً غنيا بالإمكانات ، كما يستهدف ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية من حيث الشكل أو البناء العام للرواية .

وقد دعا إلى ضرورة توافر الحرية المطلقة للروائى فيما يقدمه من صور للحياة فى التزام منه للصدق ، دون أن يقيد بأى ضرب من ضروب القواعد والتقاليد ، وأن له أن يختار ما يروقه من موضوعات ويعالجه بالطريقة التى يراها أفضل الطرق . وأهم ما أكده من مبادئ ـ وهو واحد من أسس النقد الحديث ـ هو مبدأ الوحدة فى الرواية التى هى كأى عمل أدبى آخر ، وحدة مترابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع ، أو من حيث الشخصيات أو الأحداث ، أو الحوار أو الأسلوب ، إذ إن الرواية «شيء حى متكامل متصل ، مثل أى كائن حى» ، إلى ما أكده من ضرورة التصوير الكامل بطريقة العرض المسرحية التصويرية ، لتكون أساس البناء الفنى للرواية بدلا من الخبر والوصف ، وضرورة الاعتماد على الأسلوب المتميز بموسيقاه وإيقاعه فى العرض ، فى إطار استعانة هذا الأسلوب ببعض عناصر الفنون الأخرى ، كالمسرح والتصوير والموسيقى . ومن ثم يختفى دور الراوى ، ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بـ «الإدراك» أو «**الوعى الموحد**» ، بمعنى الوعى الذى يخص واحداً أو أكثر من الشخصيات ، ومن خلاله نتبين أحداث الرواية ومواقفها الخارجية أو الداخلية[٥] . ومن هنا أتيح لكتاباته أن تسبق كتاب روايات «**تيار الوعى**» المشهورين ، إذ سبقهم إلى تصوير «الشخصية من الداخل» وصرف العناية إلى ذلك ، أكثر من عنايته بتصوير الموقف أو الحدث والعالم الخارجى . ولم يكتف بالدعوة إلى هذه المبادئ الجديدة فى كتاباته النقدية وحدها ، بل إنه طبقها فى روايتيه «**السفراء**» و«**جناحا الحمامة**» ، اللتين عنى فيهما عناية كبرى بالتحليل الداخلى للشخصيات .

وفى الوقت الذى كان كل من «**جيمس**» فى أواخر حياته الأدبية ـ فى بداية الحرب العالمية الأولى ـ قد قدم فيه خير أعماله . كان ثلاثة من أكبر الروائيين الشبان الذين كانوا بصدد البحث عن أسلوب روائى جديد ، وقد كان هؤلاء الثلاثة لهم مكان الصدارة فى الأدب الإنجليزى فى مطالع القرن العشرين . لكن أولئك النفر من الشباب ثاروا على نهجهم ، لأنهم كانوا مهمومين فى إنتاجهم الروائى بالمظاهر المادية للحياة ، دون العناية بجوهرها ، وكانوا يستنفدون طاقاتهم الفنية فى الاهتمام بتفصيلات الأشياء التافهة للواقع المحيط بهم . فى ظل المذهب الواقعى أو الطبيعى . ولم ترض هذه الطريقة الواقعية الشباب الباحثين عن أسلوب يلبى حاجتهم الفنية ، ورأوا طريقة هؤلاء الأدباء الكبار عائقا يقف فى سبيل التعبير عن الإنسان ، وأنه لابد من تجديد أساليب التعبير لتصبح قادرة على رسم صورة صادقة لما حدث لهم من زلزلة روح الثقة فى كل ما هو قديم ، خلال الحرب العالمية الأولى . ولما ساور شعورهم بعدها من فقدان الثقة فى كثير من القيم الاجتماعية والخلقية وغيرها من قيم ، حتى لقد تبدل كل ما كان مألوفا من الطبيعة الإنسانية . ومن ثم غدا مرفوضا ما كان يعنى به أولئك الروائيون التقليديون من مسائل مادية ، وتنظيمات اجتماعية مثالية ، ونظر جيل الشباب نظرة سخط ورفض إلى اتجاهاتهم ، الطبيعية التى أخلصوا لها .

وكانت ثورة الجيل الجديد متمثلة فى شكل محاولات تجريبية لم تنبت من فراغ ، فقد بشر بملامح منها «**هنرى جيمس**» ـ على ما تبين ـ من حيث احتفاله بالعالم الباطن للشخصية ، وهو «**عالم اللاشعور**» ، وهو ما عنى به «**بروست**» فى روايته «**البحث عن الزمن الضائع**» ، ورغم أنها أعظم رواية فى هذا القرن ، وأنها حققت نجاحا ساحقا ، فإن أجزاءها تتباين فى قيمتها ، لما فى نظراتها وتأملاتها من أخطاء وقع فيها تحت تأثير الأفكار السيكلوجية والفلسفية الشائعة فى عصره ، على ما يرى «**سومرست موم**»[٦] . وهناك محاولات أخرى تأثر بها كتاب «تيار الوعى» ، مثل محاولة «**إدوارد دوجاردان**» الأديب الفرنسى الرمزى ، الذى كتب رواية لم تنل اهتماما ذا بال عند ظهورها ، سماها «**أشجار الغار**» **Les Lauries Sontcoupes** وبرغم أنها كانت فى فكرتها وتركيبها تتسم بالبساطة ، فإنها تنقلنا إلى العالم الداخلى للشخصية بتأملاتها وأحلامها . وقد تأثر بها «**جيمس جويس**» ، واعترف بتأثره بطريقتها[٧] . وقد سبق جميع هؤلاء فى الاهتمام بالتأملات الداخلية «**لورنس ستيرن**» (١٧١٣/١٧٦٨) الروائى الإيرلندى صاحب قصة «**تريسترام شاندى**» ، التى نبذ فيها قواعد القصة (معتمدا على إثبات الخواطر والتأملات والأفكار دون تنسيق ، وكانت قصته تؤكد أن الأفكار فى وسعها أن تعوضنا عن الحبكة وحركة السرد القصصى . ولفتت طريقته هذه كتاب «تيار الوعى» . وقد حمل هذا الجيل الثائر الجذور الأولى «**لتيار الوعى**» ، الذى أصبح ثورة فى الكتابة الروائية لها أصداؤها القوية فى الأدب العالمى حتى الآن ، وأحدث مفهوما خاصا جديدا هو «**طريقة تيار الوعى**» .
Stream of Consciousness Technique

وأبرز رواد هذا التيار هم «**جيمس جويس**» (١٨٨٢ / ١٩٤١) ، و«**فرجينيا وولف**» (١٨٨٢ / ١٩٤١) و«**دوروثى ريتشاردسون**» وقد استخدم هؤلاء الثلاثة طريقة «**تيار الوعى**» على تفاوت بينهم فى استخدامهم ، لكنهم جميعا كانوا طليعتها . وقد استخدموا فى رواياتهم مانادوا به من تجديد . ثاروا فيه على «**المذهب الطبيعى**» أو «**المادى**» ، أو «**الفن الفوتوجرافى**» . ودعوا إلى التخلص من قيود الماضى . وإلى تصوير الحقيقة كما يراها الكاتب . دون الخضوع لطغيان التقاليد الفنية المسيطرة عليه . على مايتمثل فى دعوة «**فرجينيا وولف**» إلى ضرورة أن ينحى الروائى عنه هذه التقاليد المقيدة لحريته ، حتى لاتكون هناك «حبكة ولاملهاة ولا مأساة . ولاقصة حب . ولاكارثة بالأسلوب المعروف..»[٨] وكانت صيحتها هى و «**جويس**» و «**دوروثى**» ـ إلى جانب رواياتهم ـ هى بداية التجديد الجذرى فى «القصة الحديثة» فى مطالع القرن العشرين . وجاء صدى قوى التأثير بما ساد قرننا من غموض وتعقيد وكشوف علمية باهرة فى مجال الفيزياء . وعلم النفس التحليلى لدى «**فرويد**» و «**يونج**» ، وعلم الاجتماع . وفى التكنيك السينمائى . وماأبدعه الفن الموسيقى . وقد انعكست نتائج كل ذلك فى «تكنيك» هذه الروايات . لقد غدت تتميز

عما تقدم عليها بظاهرة «التفتيت Atomization أو مايسمى «البعثرة المنهجية» فى تنسيق المادة القصصية. وفى رسم الشخصيات، وفى السرد ومفردات الأسلوب. وقد نجم عن هذا التفتيت أو التشقيق أن غدت «الوحدة» فى القصة هى «الكلمة» فى «الأسلوب». وغدت متمثلة فى «الحالة النفسية التى تنقلها الشخصيات. وفى مجموعة الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التى يتألف منها نسيج القصة»[٩].

وعلى هذا النحو كانت ظاهرتا التفتيت والتحليل صدى للتفتيت فى «علم الفيزياء» والتحليل فى «علم النفس التحليلى». وامتدتا إلى جوهر القصة الحديثة. شكلا ومضمونا. وحبكة ولغة. كما كانت ظاهرة «تداعى المعانى» فى القصة من حيث التذكر الحر الطليق من قيود الزمن. صدى للتكنيك السينمائى. وكان «الإيقاع» فى أسلوب القصة الحديثة والإلحاح على ترديد ألفاظ أو عبارات فى ثناياها. صدى للفن الموسيقى. كما جاءت حرية التعبير عن العالم الداخلى للإنسان فى هذا القرن. بما هو مترع به هذا العالم من التناقضات وألوان القلق والتوتر والثورة. صدى لحقيقة ماحدث بعد الحرب المدمرة. من زعزعة الأفكار والفلسفات والمعتقدات التى سادت فى الفترة السابقة عليها. وقد نحت «القصة» ـ منذ تلك الفترة ـ نحو النزعة التجريدية التجريبية. وفى ظلالها. كتب كل من «جويس» روايته «عوليس» Ulysses (١٩١٤ / ١٩٢١ / ١٩٢٢). وكتبت «فرجينيا وولف» رواياتها. على نحو ماكتب «إزراباوند» و «ت. س إليوت» أشعارهما. وليس فيها جميعا رابط منطقى. بل هى أصداء لما فى العصر من قلق وحيرة وانعدام الاتساق والتسلسل المنطقى أو العقلى. تعكس صورة صادقة لهذه الحياة «المفككة المفتتة». وهكذا بدت القصة الحديثة فى شكل «وعاء يضم كل المتناقضات التى تجعل من الحياة كومة من الأخلاط العجيبة الممزقة. وكأن الحياة فى نظر الإنسان دنيا يراها لأول وهلة. فتبدو فى ناظريه كأنها لغز من الألغاز»[١٠].

ولذا فإن تكنيك هذا التيار تسوده سمات خاصة. تتمثل فى غلبة الصنعة الفنية على الابتكار. وغلبة التحليل على الانسجام والاتساق، والتعقيد على البساطة، والفرد على المجموع، والعقل الباطن على العقل الواعى، استنادا إلى قصوره. ويدخل فى هذا الإطار الميل إلى نقل الاضطرابات النفسية التى كشفها علم النفس و «الفكر الطفلى» عند الإنسان. كل هذا بالإضافة إلى القفزات السريعة من فكرة إلى أخرى لاستمداد المادة من مصادر عدة مختلفة. بعضها يقع خارج الزمان، كما غلب الرمز على الإيضاح، والإلماح على الإفصاح. وساد الاهتمام بالتحليل النفسى والعلم وبالموسيقى لتأثيرها فى شعورنا. والاهتمام بالتصوير حين يوقف القصاص الزمان ويجمده ليمنحنا صورا تعكس الألوان والظلال بوضوح. وهو ماتنحيه «الانطباعية». وتصبح القصة منصرفة إلى الأفكار وإلى رسم الأشخاص وإيجاد الحبكة من خلالها هى والحدث والمواقف، وإلى تصوير الجنس بيولوجيا وسيكلوجيا. وبذا أصبحت مادة القصة ذهنية لاحسية، وكلماتها حافلة بالدلالات والرموز وغدا ارتكازها قائماً على تداعى المعانى وفيضان الفكر وجريانه وسيولته. دون مراعاة لقيود الترابط الفعلى وتنظيماته. وهذه السمات كلها تمثل «المحور الأساسى» فى القصة الحديثة التى تبنت هذا التيار.

على أنه ينبغى التفريق فى هذا المجال بين رواية «تيار الوعى» و «الرواية السيكلوجية». لأن الوعى استخدم مصطلحا على هذه الروايات التى يضم مضمونها الجوهرى وعى شخصية أو أكثر. و «الوعى» ليس مثل «الذاكرة» و «الذكاء». فهما أكثر تحديدا من كلمة «الوعى» التى تدل على منطقة «الانتباه الذهنى» التى تبتدئ من منطقة ما قبل الوعى وتمر بمستويات الذهن. وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستويات التفكير والاتصال بالآخرين. وهذه المنطقة الأخيرة هى التى نعنى بها «القصة السيكلوجية» تقريبا. لكن قصة «تيار الوعى» تختلف عنها فى عنايتها بالمستويات التى تقع على هامش الانتباه. لأنها نوع من القصص. يركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ماقبل الكلام من الوعى، بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات[١١].

وهذا مايجعلها مستقلة عن أية تيارات سابقة. فهى فى المحل الأول تعنى بمستويات لاتخضع للتنظيم على نحو منطقى. ومن ثم لاتخضع للمراقبة أو السيطرة. ويمكننا أن نستخدم مصطلح «النفس» أو «الذهن» مرادفا لمصطلح «الوعى»[١٢]. ولذا فإن الحياة النفسية الخاصة قد استأثرت باهتمامهم. وشغفوا بالتصوير الدقيق للحياة العقلية والنفسية. وليس بالحياة الخارجية مثل الطبيعيين. لأنهم اكتشفوا بنفاذ حسهم وبصيرتهم أن الحياة الواعية للإنسان ماهى إلا جزء ضئيل من حياته. وأن العقل الإنسانى ليس على هذا النحو من الاتساق الذى نظنه. وأن الإنسان يحتوى على «خمس أنفس أو ست. تظهر واحدة منها فقط، مثل ذلك الجزء من جبل الثلج الذى يظل يطفو على سطح الماء. ويظل الباقى مغمورا ـ على حد تعبير «ألدوس هكسلى»[١٣].

وهم لكى يصلوا إلى جوانب من أغوار تلك النفس الدفينة. فإنهم يتوسلون بكل فلسفة أو علم نفس يكشف الحياة الداخلية النفسية والعقلية. مثل «اللاإيجابية». وفلسفة ـ «برجسون» وأفكاره عن الزمن. والأفكار التى تنتمى إلى «مابعد السلوكية». و «المنطق الرمزى». و «الوجودية المسيحية». و «التصوف الدينى»[١٤].

ولكل ذلك. كان من أسس «التكنيك» لدى أصحاب هذا الاتجاه. «المونولوج الداخلى المباشر». و «المونولوج الداخلى غير المباشر». والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة. ومناجاة النفس. والتداعى الحر من خلال الذاكرة والحواس والخيال. لأن الوعى فى حركة دائمة لايتوقف إطلاقا. وهو يجرى فى فيضان وتدفق لاتحده أفكار مرسومة. وهو فى جريه ربما يسلك سبلا على مستويات قريبة من «اللا شعور». وهنا نجدر ملاحظة أن العالم الخارجى يتدخل فى جريان الوعى ويكون سببا فى تعويقه لهذا الفيضان. بيد أن حركة الشعور قادرة على التحرك فى الزمن. والذهن لايمكن أن تركز حركاته على شىء واحد لفترة طويلة. حتى لو أريد لها ذلك. ومن هنا فإن أهمية التداعى الحر. والمهارة التى يمكن أن يستخدم بها لتقديم عنصر الحركة فى العمليات الذهنية. هو مما ينعكس بوضوح فى تكنيك «المونولوج الداخلى».

وعلى هذا «المونولوج» القائم على «التداعى الحر» فى القصة. نشأت استخدامات جديدة. مثل قطع الحديث من آن لآخر بين

الشخصيات ، أو بتر المواقف أو الوصف لإفساح المجال لفكرة يثيرها صوت أو كلمة أو صورة أو رائحة ، أو مثل «توارد الخواطر» . وقد أفادت «القصة في هذا القطع بالتكنيك السينمائي ، أو تكرار الكلمات الرمزية المستخدمة ، بغية الإيحاء بجانب من أعماق النفس ، أو ازدواج الفكرة الأساسية أو الكلمات ، أو ظهور الهذيان واللغو ومنطق الطفل أحيانا ، أو نبذ وحدتي الزمان والمكان وتلاشيهما أحيانا ، أو تداخلهما ، وبخاصة عندما يصعب تحديدهما في «الحلم والكابوس» ، أو عدم التقيد بالربط المنطقي والرتابة العقلية . وهذا لون من «اللامعقولية» ، لأن العقل عاجز عن تعليل سلوك الإنسان وتداعي خواطره[١٥] .

وفيما يتصل بالزمان ، فإن «برجسون» يذهب إلى أن له فيضا . وأننا عاجزون عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعي عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها . ولذا فإن الزمان لديه هو خليط عجيب في حركة دائمة ، وسيولة ليس لها مدى ، ولا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، إذ إن هناك زمنا لا عمل لعقارب الساعة فيه ، هو زمن نفسي وليس آليا ، وطرق قياسه عقلية ، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن : في البواعث اللامعقولة الجارية عبر الزمان ، وهي البواعث التي تتكون منها الحياة ، ويصبح الإنسان في داخل الشيء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس ، وبهذا فإن للزمن بعدا نفسيا . يتركز في الحاضر أو الـ «هنا» . وقد راقت هذه النظرية الأدباء حين راوها تشير إلى طبيعة التجربة الإنسانية . ومن ثم أصبحت القصة خليطا من الماضي والحاضر لا يستطيع أن يعكسه إلا الفن وحده ، إذ إنه هو وحده الذي في وسعه تجميد الزمان في الآنية واللحظة الحاضرة ، موقفا جريانه ، ليحتويه ماضيا وحاضرا في إطار متماسك . وهنا يبرز أثر الرسم والفن في القصة ، حين يجمد «الروائي» الزمان أحيانا[١٦] ، أمام لوحة أو تمثال .

أما ما يتصل بالمكان ، فإن هناك مجموعة أخرى من الوسائل لتنظيم حركة تيار الوعي ، وهي من مستحدثات الفن السينمائي ، الذي وفر التداخل بين الصورة المتحركة والقصص الحديثة ، وبخاصة «فن المونتاج» ، وهو من الوسائل السينمائية الأساسية . ومن الفرعية «المنظر المضاعف» ، و«اللقطات البطيئة» ، و«الاختفاء التدريجي» ، و«القطع» ، و«الصور عن قرب» ، و«المنظر الشامل» ، و«الرجوع إلى الوراء في الزمان» أو ما يسمى الارتداد Flash back . و«المونتاج السينمائي» يشير إلى مجموعة من الحيل التي تستعمل لكي تظهر لنا توارد الخواطر والأفكار ، وارتباط بعضها ببعض[١٧] . وقد طرق كتاب هذا التيار استخدام ألوان من تكنيك السينما ، وخصوصا «جويس» في «عوليس» ، و «وولف» في رواياتها .

ولكن هذه العناصر التي يستخدمها هؤلاء الروائيون ، تجعل نسيج رواياتهم يبدو وقد عراه التفكك . ومن ثم فإنهم يصبحون موضع نقد يوجه إلى رواياتهم ، ألا تبدو على هذا النحو وكأنما خلت من الوحدة والاتساق ، لأنهم يقيمون أعمالهم اعتمادا على التداعي ؟ والجواب أنهم استعاروا الفنون التي سلفت الإشارة إليها لتنظيم الوعي خلال تقديمهم إياه . وهذا تنظيم لأصل أساسي من أصول هذا التيار ، لكن هناك جوانب غير مترابطة من وعي كل إنسان ، تجعل منه لغزا أمام الإنسان الآخر ، وفي نظره ، فلكل منا خصوصيته وذاتيته ، فكيف إذن يقدمون أعمالهم ويحسنون توصيلها إلى المتلقين ، خصوصا والأمر على هذا النحو ، بعد أن تخلوا عن البناء القديم للرواية القائم على الحكاية والحدث والشخصيات والحبكة ، معتمدين على هذا العالم الداخلي وحده ؟

وهنا عناصر في «التكنيك الحديث» يقوم عليها الاتساق ، ومن خلالها يقدم أصحاب هذا الاتجاه رواياتهم ليقيموا بينهم وبين المتلقي أصرة وثقة ، وقد أدخلوها على الفن الروائي واستحدثوها ، وأهمها تأخير التصريح بالمضمون الذهني ، وتصوير حالة عدم الاستقرار والتركيز ، عن طريق «الرموز البلاغية» ، والإيحاء بالحالات المتطرفة والمتضاعفة للمعنى عن طريق الصور والرموز[١٨] .

وماداموا يصورون عالما داخليا قائما على الإدراك ، فإنه يعمل في فيضان وعلى مستويات مختلفة كالموسيقى ، وحينئذ يبدو السرد الرتيب كأنه مخالف للتذكر ، والإدراك ليس سوى خليط وتذكر لأيام مضت ، والزمان ليس آليا ، وليس هو سلسلة من المواقف الزمنية المنفصلة ، فما الإنسان إلا ذكرياته ، وهو لا يعيش إلا بقدر ما يعي من تجارب وذكريات ، والشخصية في هذه الحالة جزء لا ينفصم عن إدراكها لواقعها وحاضرها وحافز لمستقبلها ، ولهذا يعنى بعض كتاب هذا الاتجاه ، مثل «جويس» ، بالتصوف ، حيث يصبح في وسع الأديب التأمل هروبا من المتغير الذي تزخر به العجلة الدائرة إلى الأبدية الإلهية . وهذا اللامنتهي أو الأزلي يمكن للقاص أن يصوره مستعينا بالرمز . وهذه وسيلة انطباعية رمزية ، وهي وسيلة شعرية في التعبير ، يمكن ــ عن طريقها ــ السيطرة على الفيضان والإحساس الخاص بالزمن ولغز الوعي ، لتنقل كلها في سياق قصصي ، يوجد ضربا من ضروب النظام والاتساق في القصة الحديثة .

على أن هناك وسائل أخرى لإيجاد «الاتساق» المتعلق بالقالب ، ومنها «اللازمة» ، على نحو ما بثها «جويس» في ثنايا «عوليس» على نطاق واسع ، لتعبر عن موضوعات فرعية ، «وتعطي معنى لعمليات الشعور المصورة في الكتاب ، وهي مصطلح مستعار من الموسيقى» ، وخصوصا من دراما «فاجنر» الموسيقية ، و «معناه عبارة إيقاعية متميزة ، أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف ، أو تتصل بها وتصحب ظهورها»[١٩] .

ونوع آخر من الاتساق ، هو معالجة الشخصيات في حيوية تجعلها تطفر كأنها تعيش بيننا ، وتكاد تشبه الناس الذين نفر منهم .

والكاتب يلجأ إلى استخدام شخصية ما على أنها الـ «أنا» القصصية ، لتحل محل الراوي التقليدي ، لأن الـ «أنا» دائما ما تكون راويا يفكر في دوافع الشخصيات الأخرى . وقد استخدم «جيمس» راويا شخصيا في كثير من قصصه ورواياته . وهذا ما منحها «تنوعا في الإحساس إلى أقصى حد ، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين . فالأنا في كتابته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بطريقة محيرة ــ ولكن بصورة طبيعية ــ بدوافع الشخصيات الأخرى ، وتلك الحيرة قد تصبح في بعض الأحيان المادة الرئيسية في القصة . «فالأنا وحدها التي

تعتبر الخبرة جوهر التجربة ، يمكن أن تجعلها جوهر اهتمام القارئ ، لكن الأنا الأكثر تعقيدا من غيرها فى أى قصة ، والمتعددة الجوانب ، هى الراوى المجهول »[٢٠] .

لكن على « الراوى الشخصى » أن يكون دائما شبيها بالكورس أو المفسر ، لأنه يرتبط بالأحداث ، ويتأثر بانفعالاتها . وهناك مناطق وأجزاء أخرى من القصة يتطلب فيها التخيل اختفاء هذا الراوى ، وهنا يتطلب الأمر حذقا ظاهرا فى كل « وسائل » الوصف والتفسير والعاطفة ، لأن هذه قدرة فريدة للقصة . وليس ثمة شكل أدبى آخر يعرض سلوك الشخصيات المتخيلة فى عبارات سيكلوجية ودرامية فى آن واحد . وعند هذه النقطة التى تحتاج القصة فيها إلى إزاحة من ينوب عنها فى التفسير ، تبلغ اصطلاحات القصة أقصى تعقيدها[٢١] .

ونقف عند أمثلة من قصص « **تيار الوعى** » لدى كل من « **جويس** » و « **وولف** » ، وهما من أكبر روادها . ويلتمس النقاد فى أعمال « **جويس** » المبكرة جذور هذا التيار الذى نضج واستقر بوصفه ظاهرة لافتة مستحدثة فى « عوليس » ، إذ يجدونها فى قصته « **صورة للفنان فى شبابه** » ، التى نشرت مسلسلة فى مجلة **Egoist** فى الفترة من ١٩١٤/١٩١٥ ، ونشرت كاملة فى ديسمبر ١٩١٦ وقد بدت غريبة على قصص تلك الآونة ، إذ جاءت قصة واقعية / انطباعية / رمزية فى وقت واحد ، حرص فيها بطلها على تسجيل تفاصيل عقله الباطن فى أسلوب ذاتى صرف . وكان أصل هذه القصة هو قصة « ستيفن بطلا » ، وهى قصة قصيرة ، أثار « **جويس** » فيها المشاكل نفسها التى أثارها فى « صورة للفنان » ، وهى تهدينا إلى جوانب مجهولة من شخصية « ستيفن » ــ وهو اسم البطل فى كل هذه الأعمال الثلاثة ، إذ أثبت فيها ما رآه غذاء لروح الفنان النهمة المتعطشة للمعرفة والعلم . وهى ــ على ما يعدها نقاد جويس ــ جزء من مخطوط « صورة للفنان » فى مراحلها الأولى . وعلى الإجمال فهى تنقل إلينا سجلا ذاتيا لحياته الفكرية والفنية فى تلك المرحلة ، لصورته فى مطلع شبابه ، التى أوضحها بجلاء فى « صورة للفنان » ، متتبعا مراحل نمو هذه الحياة الخصبة لدى شخصية بطله « ستيفن » ، ثم نماها فى شخصية « ستيفن ديدالوس » بطل « **عوليس** » .

هذه الشخصية تعكس جهاده الروحى فى محاولته الكشف عن أسلوب يعبر به عن فكره وفنه ، إذ يضحى فيها بطريقة السرد التى تتبع نمو الفرد من حالة إلى حالة ، فى سبيل إبراز حالات الاحتشاد النفسى دفعة واحدة بطريقة « تداعى المعانى وتيار الوعى » . وقد تميزت « صورة للفنان » ، بالتركيز الشديد والإيجاز الحافل ، وتخلت فيها الدراما (الحركة) عن مكانها للمونولوج ، حتى لكأننا ننظر إلى عالم « جويس » فى « صورة للفنان » من خلال ثقب فى باب ، على حين أننا فى « ستيفن بطلا » نرى كل شىء من خلال نافذة واسعة . وبذلك ظهرت ملامح من نظريته الجمالية الخاصة به ، إذ يزخر فنه فيها بملامح وصور للسنوات التى شكلت حياة « جويس » فى كبريائه العقلى والفنى فى مرحلة شبابه ، وشكلت تطور وعيه الفنى فى مراحل حياته ، منذ بداية تفكيره إلى لحظة التنوير التى اهتدى فيها إلى تجديد موقفه من المجتمع والكنيسة والأهل والوطن ، ونفى فيها نفسه عن كل تلك المؤثرات .

وتضم هذه القصة خمسة فصول ، يتدرج فيها « **جويس** » من سهولة الأسلوب فى الفصل الأول ، إلى أن يصل إلى درجة من التعقيد والغموض ، حتى تبلغ الذروة فى الفصل الأخير . وفيها كشف عن معالم من فنه ، من حيث تداعى المعانى ، والتطابق ، والتناظر ، والتلميح ، والاستبطان ، لكشف أبعاد شخصياته . وهو يعرض القصة فى شكل مناجاة ومونولوج وتأمل ، حتى لتعد كشفا لمستويات « خلفية تفكيره النفسى »[٢٢] .

وفى هذه القصة ، خصوصا فى الفصل الخامس والأخير منها ، يقدم لنا تفكيره عن طريق استعادة ذكرياته ، وهو فى طريقه إلى الجامعة . وفيها نتبين كفاحه الروحى والفكرى فى إعداد نفسه ليكون فنانا ، إذ يسترجع قراءاته فى « **نيومان** » و « **جويد** » و « **إبسن** » « **وبن جونسون** » و « **أرسطو** » « **وتوماس الإكوينى** » و « **بليك** » و « **فيكو** » « **ودانتى** » ، ثم يقدم لنا **جويس على لسان البطل** « **ستيفن** » **مفهومه للاصطلاحات الفنية ، وللأشكال الأدبية الثلاثة الرئيسية : الغنائى ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها المباشرة بذاته ، والملحمى ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها بذاته وبذوات الآخرين ، والشكل الدرامى وفيه يقدم الصورة الفنية وعلاقتها المباشرة بالآخرين ، لكن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل لتكون وعاء طبيعيا لتبدأ فيه شخصية الفنان باحتلال المركز الغنائى أولا ، ثم تتحول عنه لتذوب فى السرد الملحمى ، وفى النهاية تختفى تماما من الشكل الدرامى حتى ليظل الفنان « كخالق الكون داخل عمله أو خلفه ، بعيدا عنه أو فوقه لانراه ، خارج الوجود لايبالى ، يقلم أظفاره .**

وهذا إجمال لنظرية « **جويس** » الجمالية التى انتهجها فى « **عوليس** » و « **فينجانزويك** » ، ورغم الشكل الملحمى لكل من هاتين القصتين ، فإنهما تحتفظان بالشكل الدرامى على ما اهتدى إليه « ستيفن » فى « **صورة للفنان** » ويظل « **جويس** » كما قال على لسان بطله خافيا « لايبالى يقلم أظفاره » إذ يتخلى عن دور الرواى لشخصيات متباينة من الناس والحيوانات والجماد والأشياء التافهة ، ويتحدث إلينا فى هذه القصص خليط عجيب ! متسول فى حانة ، فتاة ، زهرة ، مجلة نسائية ــ ، موسوعة علمية ، لحن موسيقى ، أحلام ، طيور ، حيوانات ، وقد طبق تطبيقا مثاليا هذه النظرية الدرامية التى أفضى بها على لسان « ستيفن » فى الفصل الخامس عشر من « **عوليس** » .[٢٣]

وفى هذه « القصة » التى هى أثر من آثار الفن العالمى الخالد ورائعة الأدب الإنجليزى فى القرن العشرين ، يتحدث فيها عن يوم من أيام « مستر بلوم **Bloom** » فى مدينة « دبلن » الذى يعد أطول يوم فى تاريخ الأدب العالمى ، فى مدينة « دبلن » من الساعة الثامنة من صباح يوم الخميس ١٦ / يونيو ١٩٠٤ حتى الساعة ١٢ مساء إلى الواحدة ــ وخمس وأربعين دقيقة من صباح الجمعة .[٢٤] وفيها يحكى قصة ثلاث شخصيات هم « ستيفن » **Steven** و « بلوم » **Bloom** و « مولى » . و « عوليس » يشبه فى كثير من جوانب شخصيته « **جويس** » المتجول ، جواب الآفاق ، الذى ظل فى منفاه بعيدا عن وطنه منذ ارتحل من « إيرلندا » إلى باريس متنقلا بين عواصم أوربية منذ عام ١٩٠٢ ، وهو

فى غربته ظل عاكفا على فنه ، وعالم فكره ، وظلت فكرة «عوليس» تلم بخياله دون أن يهتدى إلى قالب فنى يصوغها عبره ، إلى أن اهتدى إلى «عوليس» بطل ملحمة «**الأوديسة**» لهومير ، إذ هداه إلى شخصية الرجل الماكر الذى استطاع أن يدمر أعداءه بحيله لابقوته ، وهو والد لابن تتفتح عيناه على عالم غريب حوله . كان اسم هذا البطل الإغريق يجول فى ذهنه بين الحين والحين ، منذ عام ١٩٠٦ إلى أن تبلورت الفكرة فى ذهنه وخرجت عملا أدبيا مكتمل التكوين كالجنين عام ١٩١٤ فى مدينة «**تريست**» حين دبجت يراعته العبارات الأولى من قصة «**يوليسيس**» .. لكن الخط الدرامى الذى رسمه فى عوليس يتغير منذ عام ١٩١٥ ، إذ ازداد احتفاله بشخصية الأب «مستر بلوم» «رب الأسرة المكافح» بدلا من احتفاله الشديد بشخصية الإبن «ستيفن ديدالوس» الذى يرمز إلى «بروميثوس» الثائر أو «فاوست» أو «الإبن الضال» .

وروح «**الأوديسة**» لهومير ينفثها فى شخصية «مستر بلوم» فى القصة ، من خلال فهمه لجوانب من «عوليس» ، وهى تحوم حول شخصية «بلوم» فى خطوطها العريضة ، و«جويس» يتعرف مثل «رابيليه» من خلال القصة على الأشياء عن «طريق الكلمات» لا على الكلمات عن طريق الأشياء ، ورغم حبه لدانتى أكثر من غيره من الأدباء ، فإنه لم يتخذ ألحان قصته من «الخطيئة والعقاب» أو «الجنة والنار» مثله ، لكنه على مافعل «**بلزاك**» ، جعل قصته «كوميديا إنسانية» واستهوته الحياة الإنسانية ، التى اطرحها «**دانتى**» ، بل إن هناك أوجه شبه بينه وبين «**تولستوى**» و«**سويفت**» وفلاسفة العصور الوسطى المدرسيين على ما لاحظه نفر من نقاده .

وفى «**عوليس**» يستخدم الطبيعية والرمزية ، جامعا بينهما ، يتردد بين هذه وتلك على تفاوت فى الاستخدام . والمذهب الطبيعى / الواقعى فى فنه ، خاصة القصص القصيرة ، يخفى بين أطوائه نقيضه المذهب الرمزى ، لكنه ينتمى إلى المذهب الهيجلى ، وقد تأثر بلا شك **بفلوبير** «**وبلزاك**» ، وهو فى «عوليس» ينوع من فنون عرضه ، إذ هى تتلون بمزاج كل قارئ وثقافته ، ومع كل قراءة جديدة ، فهو يواجه الحلم بالحقيقة ، وتقف الحياة الذاتية جنبا إلى جنب مع الحياة المادية ، ويمتزج الفن بالحياة ، ويختلط الذوق الرفيع بالسوقية الفجة ، كما يتصارع العقل الكلاسيكى مع البعثرة المنهجية .[٢٥] ويجمع بين الماضى والحاضر والزمان والمكان ، ويبتدع أسلوبا جديدا فيه نحت لجذور الكلمات فى لغات شتى ، ثم يعيد صياغتها ونظمها فى أسلوب مكثف غاية فى التعقيد ، هو «نحت مختزل» . ويستخدم «أسلوب تيار الوعى» استخداما على نحو لم يسبق إليه ، معبرا فى صدق عن القلق والحيرة وكل معاناة الإنسان المعاصر فى الغرب ، واستعان فيها بثقافته الفنية التى تمتد إلى فنون النحت والرسم والتصوير وفنون الرقص والموسيقى والمسرح . وكان لأساليبه الجديدة فى فنه القصصى ، تأثير حاسم فى القصة الحديثة هو البداية الحقة لتغيرها ، والنقطة التى بدأ منها انطلاق التجريب والتجديد منذ عشرينيات هذا القرن ، إذ كشف فى قصصه عن عبقرية فنية لاند لها ولا عهد للناس بمثلها ، وهى عبقرية أثارت الدهشة والذهول والحيرة لدى الأدباء ودارسى فنه ، فى بادئ الأمر ، ثم ما لبثوا أن تفهموا جوانب منها وتأثروا بها وأصبحت إبداعاته الفنية فنونا معترفا بها تأثرت بها السريالية والتجريدية واللامعقول ، ومسرح العبث .

وهو يبث معارف فى هذه القصة وفى قصة «**فينجانزويك**» هى ثمرات حضارة برمتها ، بما أتيح لها من تقدم فى «علم النفس» «وعلم الاجتماع» وفنون بدائية ، وكشوف علمية مذهلة ، مما يجعل المجال لدراسته متشعب الطرائق ، صعب المرتقى ، ومما يجعلنا أمام «عالم بانورامى مذهل» يقدمه بين أيدينا هذا العبقرى ، وهو عالم يتجاوز الأفكار الأدبية إلى الفروق الخفية اليسيرة فى «علوم الاجتماع» والنفس والأخلاق وغيرها من علوم القرن العشرين ، ويجعل فنه شديد الصعوبة أمام التفسير .

لكن ربما أفصح عن آليات فنه ومجالات استكشافه لرؤاه عندما أفصح عنها فى نهاية قصته «**صورة للفنان**» مجملا إياها بقوله : «الصمت والمنفى والدهاء» .[٢٦] ورغم ذلك فإن أحدا لايصل إلى جوهر رؤاه الفنية ومصادر خياله وإبداعه ، فقد ظلت حيرة النقاد تشارك حيرة قرائه ، ولم يتبينوا حقيقة عالمه ، الذى جعل الغموض يكتنف جوانب كبيرة منه ، وخاصة كلما أمعن فى التجريب والتنائى عن التقاليد الأدبية والفنية ... خاصة فى «عوليس» وفى «يقظة فينجان» ، مما يدفعنا إلى أن نتحمل ألوانا من العناء لقراءتها .[٢٧] لكنه «يستحق العناء المبذول لفهمه ، لأنه يقدم أعظم نوع وأشده إدهاشا من أنواع الأدب ـ الحلم» الذى عرفه تاريخ الكتابة»[٢٨] . بل إنها أثارت دهشة أكبر علماء النفس فى عصره «**يونج**» فقال مشيرا إلى الفصل الأخير فيها : «.. أظن أن جدة الشيطان وحدها هى التى تعرف كل هذا عن سيكلوجية المرأة ، أما أنا فلا .. إن هذا الفصل يعتبر عقدا من الدرر النفيسة»[٢٩]

ومن أمثلة فنه فى القصة ، مايرد على لسان «بلوم» متعهد الإعلانات بعد عودته من رحلة يوم شاق متجولاً فى أحياء «دبلن» بحثا عن رزقه ، يسير فى الشارع متنقلا بين الحانة والفندق والمكتبة ، وصورة زوجته «مولى» لاتفارق ذهنه ، فيراها فى كل شىء ويعود إليها دائما ، فهى مرفأ له ووطن ، ففى نهاية جولته اليومية المضنية ، يتخذ لنفسه حين يأوى إلى الفراش بجوارها وضع الجنين فى رحم أمه :

«الطفل الرجل ، مجهد ، الرجل الطفل فى الرحم
رحم ؟ مجهد ؟
يستريح .. لقد طاف
مع ؟
سندباد البحار ..»[٣٠]

وفى الفصل العاشر الذى يحمل عنوان «الصخور الضالة» **The Wandering Rocks**, الذى يستخدم فيه فن المونتاج ، نجد أن المنظر هو شوارع دبلن ، فى الساعة الثالثة بعد الظهر ، والدم والدورة الدموية هى العضو ، والفن هو الميكانيكا ، واللون هو قوس قزح ، والرمز المواطنون ، والأسلوب هو المتاهة ، وهذا الفصل مثال للفصول الثمانية عشر ، إذ تتزاحم الحوادث فى المكان ، خلال ساعة من الزمن

وهو أدق مثال لاستعمال «المونتاج المكانى» إذ يتوقف فيه عنصر الزمن أو يكاد بينما نتحرك بسرعة فى المكان دون مقدمات.[31]

وعلى هذا النحو سارت «**فرجينيا وولف**» (١٨٨٢ - ١٩٤١) فى قصصها، فهى تلميذة وفية لفن أستاذها «**جويس**»، وأهم قصصها فى هذا الاتجاه «إلى الفنار». **To The Lighthouse** و «**مسز دالواى**» و «**الأمواج**». وهى تنظر إلى العالم على أنه عالم صور وأسرار. صور تمر بنا سريعة، وأسرار خبيئة فى نفوسنا وفى الأشياء من حولنا. وهى تعبر فى قصصها عن هذا العالم بهذه الصورة الروحية فيما يشبه الشعر الغنائى أو الصوفى، وتأثرت بفن «جويس» فى تيار الوعى وطورته حتى أصبحت أعظم كتابه من بعده، خاصة فى قصتها «**مسز دالواى**» ١٩٢٣: التى تحكى فيها قصة يوم كقصة «**يوليسيس**» وأحداثها فى يوم من أيام شهر يونيو كعوليس أيضا، وتلتقط أحداثا عارضة يسيرة تافهة وتسجلها، وكأنها شطحات صوفية، حافلة بألوان الهذيان والفكر المبعثر وبطلتها «**مسز دالواى**» تسجل كل انطباعاتها، لحظة بلحظة. وهى زوجة لعضو فى البرلمان الإنجليزى ولها ابنة فى السابعة عشرة من عمرها، وتقيم حفلا لعيد ميلادها، وتستعد لهذا الاستقبال منذ الصباح فتخرج لشراء الأزهار وتتكلم مع الخدم وترشدهم، ثم تستغرقها طول اليوم مشكلة الوجود والحياة والعدم. تستخدم فيها كل تكنيك تيار الوعى لكن على درجة أقل تعقيدا مما استخدمه «**جويس**» ولايستخدم على لسان الشخصيات إلا اللغة النثرية على غير ما فعل «**جويس**». أما قصتها الثانية.. «**إلى الفنار**» ١٩٢٧ فهى تعود إلى التساؤل الذى رددته فى روايتها السالفة عن معنى الحياة، فتردده على لسان «ليلى بريسكو» التى ترسم لوحة زيتية بنفس الحيرة فى محاولة أخرى للإمساك بالحياة وبالتجربة الذاتية، وهى فى ثلاثة أجزاء، «النافذة» و«الزمان يمضى» «ثم الفنار»، والبطلة «مسز رامزى» تنوى القيام برحلة إلى الفنار من أجل الصغير «**جيمس**» على الرغم من تحذير الوالد من رداءة الجو، وفى الجزء الثانى يبقى المنزل خاويا وتتقدم الشخصيات فى السن ويتهدم المنزل بمرور الزمن الذى يمر كأنه وميض البرق، وتموت مسز رامزى واثنان من أبنائها، ويتحكم الزمان فى كل شىء، ويعود الأشخاص فى الجزء الأخير إلى المنزل وتتم الرحلة وتنتهى «ليلى بريسكو» من إتمام لوحتها، ثم كانت «**الأمواج**» سنة ١٩٣١. وهى قصيدة نثرية، وفكرة «القصة» هى أمواج التجارب وهى تتكسر فوق مجموعة من شخصيات ست، ونرى من خلالهم مراحل حياتهم المتعاقبة حتى الموت. ويجرى فيها البحث عن الحقيقة التى ندرك فى النهاية أنها موجودة فى ثنايا كل تجربة، ولكن العقل لا يستطيع تجريدها، والكلمات عاجزة عن التعبير عنها. وهى فى هذا كله تبعث فلسفتها فى الحياة عن طريق قصصها المنتهجة تكنيك (**تيار الوعى**) مؤكدة أن الإنسان لايتهدده شىء مثلما يتهدده فقدان البصيرة والحياة الذاتية، وتنادى ببث العلاقات الحميمة بين الأفراد والتعاطف والحب، فبها يولد الإنسان الكامل الذى يتمتع بكامل إنسانيته وذاتيته، ومن هنا دعت فى قصصها ومحاضراتها ومقالاتها إلى الاهتمام بالحياة والالتفات إلى ماتزخر به هذه الحياة لأن الحياة - على ماتقول هى - هالة مضيئة، غطاء نصف شفاف يحيط بنا، من بداية الوعى إلى نهايته وليست الحياة سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متناسق، ليست مهمة الروائى، أن ينقل هذه الروح المتباينة، غير المعروفة وغير المحددة، مهما كشفت من نقص أو تعقيد، بأقل مايمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية؟.[33]

وهكذا تتحدد ملامح «**تيار الوعى**» الذى بدأ على يد «**جويس**» فى عشرينيات هذا القرن، واكتملت ملامحه عنده فى أوائل الثلاثينيات، وتأثرته من بعده «**وولف**» وغيرها من الروائيين. وأصبح ثورة فى الأدب الروائى فى العالم. كما تأثره الروائيون فى أمريكا وفرنسا، وامتد تأثيره فشمل القصة القصيرة، والشعر منذ «إليوت» «وإزراباوند» الذى كان صديق «**جويس**». وقد كتب إليوت شعرا حافلا بالأسطورة والرمز فى الحقبة نفسها التى كتب فيها «**جويس**» قصص «**تيار الوعى**»، وأثرت فى تحويل مجرى القصة فى الأدب العالمى، ومازال تأثيرها واضحا فى مجرى القصة العالمية، ومنها قصتنا العربية، على تفاوت فى تبنى عنصر أساسى، أو عناصر أخرى فرعية من «تكنيك هذا التيار».

على أن «تيار الوعى» لم يكن الثورة الأخيرة التى عرفتها القصة العالمية، فقد حدثت اتجاهات جديدة فى الرواية بعد الحرب العالمية الثانية، وإن كانت أقل تأثيرا من تيار الوعى، على المستوى العالمى، لخضوعها لفلسفات بعينها ازدهرت إبان تلك الحقبة، وربما خفت أصداؤها، وانحسر تأثيرها. وأهم هذه الموجات الجديدة هى «الرواية الوجودية» متأثرة بفلسفتها وكان أشهر كتابها واحدا من فلاسفتها المبرزين هو «جان بول سارتر» الذى كتب بوحى فلسفته كثيرا من المسرحيات والروايات مثل «الغثيان»، وكاتب شهير آخر هو «ألبير كامى» فى «الغريب» و «الطاعون». وقد حاولت هذه الفلسفة أن تعيد إلى الإنسان الثقة التى باعدت أهوال الحرب الثانية بينه وبينها، ولذا جعلت الإنسان هو محور فلسفتها ومدار أفكارها، ونادت بحرية الإنسان التى تتمثل فى اختياره، والاختيار نفسه هو الطريق إلى الالتزام فى موقف تتحدد به علاقته مع الآخرين على مانادى به «سارتر» وانعكس فى أعماله. وقد اهتموا بالفكرة أكثر من الشكل، ولذا عنوا بالمضمون المعبر عن موقف بذاته متأثرين فى ذلك بمدرسة «السلوكيين الأمريكية»، على مابينهم من تناقض، ورفضت الوجودية أن يكون للإنسان «عالم داخلى» باطن على مافى روايات تيار الوعى التى رأوا كتابها يزيفون الواقع، ولذا فإنهم عنوا بالوصف الخارجى الكاشف، بلا تدخل من الكاتب، عن الحالة النفسية للإنسان، وقد سخر «الوجوديون» من «تكنيك تيار الوعى» بوصفه وسيلة للكشف عن أثر المجتمع فى الإنسان الذى لايتمتع بوجود كامل مستقل، إذ تفرض التقاليد والمواصفات الاجتماعية نفسها عليه، وتلقى به دائما فى مواقف الخصومة مع مجتمعه. كذلك، هناك أصحاب «الرواية الجديدة» المعتمدون على «المدرسة الشيئية» ولم يفرقوا بين رواياتهم وبين سيناريو الفيلم، وتسمى رواياتهم - كما فى السينما - الموجة الجديدة، وهى تتمثل فى أعمال جيل جديد من الأدباء أبرزهم: **كلود سيمون** الذى كتب قصة «**الغشاش**» سنة ١٩٤٧، و«**مارجريت دورا**» فى روايتها «**قنطرة فى مواجهة الباسفيك**» سنة ١٩٥٠. و «**ألان روب جرييه**» فى روايته **الممحاة** **Les Gommes** سنة ١٩٥٣. «**وناتالى ساروت**» سنة ١٩٣٨ فى روايتها

«انفعالات» وغيرهم ممن نادوا برواية جديدة تقوم على الاهتمام بالشكل ، وكان ذلك ثورة منهم على الوجودية التى جعلت المضمون له الغلبة ، وهى مدرسة فيها ثورة أيضا على المدارس التقليدية ، لأنها ترفض أن تكون عناصر الزمن والحدث وما يتصل بحياة الإنسان مقياسا للكون ، كما تثور على «تيار الوعى» لأنها ترفض أيضا أن تكون الذات مقياس الكون . وهى فى جملتها ترفض ربط الأدب بالإيديولوجيات على ماترى الوجودية . وقد أسهم نفر منهم فى ترسيخ هذه الموجة الجديدة . فكتبوا عنها كتابات مثل «نحو رواية جديدة» لجرييه ، «وعصر الشك» لناتالى ساروت على أن هناك رهطاً يكتبون روايات لايتقيدون فيها باتجاه بعينه .

وإذا انتقلنا من ذلك كله ، لنقف أمام إنتاجنا الروائى العربى تبين لنا ، أنه تأثر بأصداء هذه التيارات والثورات الجديدة فى الأدب العالمى . خاصة فى مصر ، رائدة التجديد فى الأدب العربى الحديث فى شتى فنونه واتجاهاته . ولقد عرف أدباؤنا الروائيون هذه الاتجاهات وقرأوها وتفهموها حتى وهم يكتبون أدبا واقعيا ، مثل **نجيب محفوظ** عبقرى الرواية العربية ، فقد كان ملما باتجاه «**تيار الوعى**» واستوعبه فى الفترة التى كان يكتب فيها «**زقاق المدق**» وكان على علم **بجويس .. وكافكا .. وبروست** وكان النقد يوجه إليه بأنه يكتب بأسلوب القرن التاسع عشر آنذاك ، وهو يبرر ذلك بقوله « ..لكنى وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية بنفس الأسلوب .. لشعورى بأنه المناسب للتجربة التى أقدمها .. »[٣٤] ولذلك ، فإن المناخ عندما أصبح مواتيا ، استخدم «الإنتاج الروائى» فى دنيا هذه الأساليب والتيارات الفنية الجديدة . ومن أبرزها تيار الوعى على ماتمثل ـ مع تفاوت فى تبنى عناصره أو بعضها ـ لدى «مصطفى محمود» فى «**المستحيل**» أوائل الستينيات . وهى رحلة فى عقل إنسان اكتشف فجأة أن العالم الذى يعيش فيه هو كله وهم وخداع وزيف وكذب حتى أصبح يعيش مجردا من الإحساس على مايتمثل فى وعى «حلمى» بطل الرواية . وهى من بدايات الروايات النفسية الناضجة فى أدبنا الروائى . واستخدم فيها «المونولوج الداخلى» استخداما فنيا . كذلك نرى «**نجيب محفوظ**» يتصدى بموهبته الفنية الفذة فيكتب «**اللص والكلاب**» سنة ١٩٦١ ، «**والسمان والخريف**» سنة ١٩٦٢ مستخدما «**تيار الوعى**» أروع استخدام ، ويتوسل بالمونولوج والرمز ليعمق شعورنا بالشخصيات فى حركاتها النفسية ، ويرتفع به فنه ليقدم بعدهما «**الطريق**» سنة ١٩٦٤ «**والشحاذ**» ١٩٦٥ ، «**وثرثرة فوق النيل**» ١٩٦٦ ، «**وميرامار**» . وتتجلى فيها جميعا سيطرته على فن الرواية الحديثة ، إذ يوظف الرمز والأسطورة أو أحاسيس العبث إلى جانب «المونولوج» و «نجوى الذات» فى أعماله الفنية خاصة .. «**الطريق**» و «**الشحاذ**» و «**ثرثرة فوق النيل**» ، لتعبر عن أولئك المحبطين الذين لايحسون بروابط تجعلهم منتمين إلى واقعهم . إلى جانب استخدامه له فى بعض قصصه القصيرة . على أن جيلا من الشباب الذين وهبهم الله قدرة على التجديد والأصالة ، ونرجو أن يحدثوا ثورة فى روايتنا المعاصرة . قد تعمقوا هذه الاتجاهات العالمية الجديدة ، وأخذوا منها بحظ غير قليل ، وتأثر رهط منهم بتيار الوعى ، على مانجد لدى «**عبد الحكيم قاسم**» **فى** «**أيام الإنسان السبعة**» (سنة١٩٦٩) الذى صور لنا من خلال بطلها صباه فى القرية ، وماطرأ عليه من تغير فى رؤية له ، واقعية نابضة بالشاعرية ، استخدم فيها التداعى وأسلوب التذكر من خلال تقسيم الرواية إلى فصول ، جعل كل فصل منها وثبة زمنية لمرحلة من حياة البطل فى القرية والمدينة على ماطرأ فيهما من تغيرات . وكذلك نرى «**محمد عوض عبد العال**» فى «**سكرمر**» التى عبر فيها عن كل تيارات الوعى ، من خلال تيار وعى واحد لإحدى الشخصيات . وغيرهم كثيرون لايتسع المجال هنا للتنويه بإبداعهم وبما لأعمالهم الروائية من نضج وإفادة من التيارات الأدبية فى عالمنا المعاصر .

° ° °

أما القصة اللبنانية : فإنها تأثرت ـ مثل المصرية ، والعراقية والسورية وغيرها من روايات المنطقة العربية ـ بهذه الاتجاهات الجديدة ، وإن ظلت مصر باعتراف الباحثين العرب جميعا[٣٥] هى الرائدة فى مجال الإبداع والتجديد ، ولكن لايغيب عنا أن ننوه بدور لبنان فى ازدهار الرواية العربية منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ودورها لاينكر فى استجابة أدبائها المبكرة لدعوات التجديد فى أشكال الأدب وفنونه ، ومشاركتهم إخوانهم المصريين فى الاضطلاع بدور الريادة والتعريب والإبداع ، وغنى عن البيان التنويه بدورهم فى إقامة الصحف والمجلات وهجرتهم إلى وطنهم المصرى وإسهامهم فى إقامة المجلات والصحف ، ولمعرفة أكثر أدبائهم باللغات الأجنبية خاصة الفرنسية ، فقد أسهموا إسهاما حيا فى نقل ألوان من فنون الأدب وخاصة الأدب الروائى فى شكل مسلسلات فى صحفهم اللبنانية أو فى الصحف التى أسسوها فى مصر ، بجانب ما كانوا يبدعونه فيها من ألوان الفن القصصى .

غير أن هذا الدور الريادى كان فى كثير من الأحوال يتجه إلى الرواية التاريخية أو الاجتماعية منذ محاولة «**ناصيف اليازجى**» فى «**مجمع البحرين**» ومحاولات ابنه **سليم البستانى** (١٨٤٨ / ١٨٨٤) التى كان ينشرها فى مجلة «**الجنان**» مثل رواياته التاريخية «**زنوبيا**» و «**بدور**» ومثل رواياته الاجتماعية «**الهيام فى جنان الشام**» (١٨٧٠) و «**أسماء**» و «**بنت العصر**» التى استلهم أحداثها وشخوصها من بيئته اللبنانية[٣٦] إلى محاولات «**جورجى زيدان**» (**١٨٦١ / ١٩١٤**) فى الرواية التاريخية . وزيادته معروفة فى هذا المجال ، وكذلك «**سعيد البستانى**» (ت . ١٩٠١) فى قصصه «**ذات الخدر**» و «**سمير**» ثم «**إليس البستانى . وفرح أنطون** (١٨٧٤ / ١٩٢٢ **ونقولا حداد** ١٨٧٢ / ١٩٥٤ . **ويعقوب صروف** ١٨٥٢ / ١٩٢٧ و «**جبران**» ١٨٣٣ / ١٩٣١ صاحب «**الأجنحة المتكسرة**» (١٩١٢) التى أرخ فيها حياته العاطفية فى لبنان مع سلمى وتركت برومانسيتها أثرا فى الرواية اللبنانية ؛ هى وأقاصيصه «**الأرواح المتمردة**» و «**عرائس المروج**» ، وفيهما ناقش قضايا اجتماعية تشبه قضية «**سلمى كرامة**» فى تناول صادق ، وأمين **ناصر الدين** فى «**غادة بصرى**» (١٩١١) مستوحيا تاريخ لبنان فى عهد العثمانيين ، «**وأمين طاهر خير الله**» «**المرأة ملك وشيطان**» (١٩٠٧) «**وميخائيل نعيمة**» (١٨٨٩) الذى بدأ يكتب **الأقصوصة** منذ نشر «**سنتها الجديدة**» (١٩١٤) وكانت أقصوصته الأولى ثم «**العاقر**»

(١٩١٥)[٣٧] غير أن له قصصا ذات مغزى فلسفى هى .. «**مذكرات الأرقش**» و «**لقاء**» و«**مرواد**» وكلها معبرة عن «فكره الكونى ، ونظره الفلسفى . وقد كتبها بعد عودته من المهجر إلى لبنان سنة ١٩٣٢ ، وهى أقرب إلى «الترجمة الذاتية الفكرية» المعبرة عن اتجاهاته الفكرية «إذا تجاوزنا عن بعض الشروط اللازمة لهذا القالب الفنى ، إذ استوحى حياته الفكرية والتأملية والشعورية فى هذه الروايات ، وزاوج فيها بين الحقيقة وعناصر متخيلة» .[٣٨]

هذا إجمال شديد لمحاولات الجيلين الأول والثانى فى الرواية اللبنانية ، منذ رواية النهضة إلى الحرب العالمية الثانية ، أما بعد هذه الحرب فنجد جيلا ثالثاً أسهم فيه بعض رجال الجيل السابق عليه ، مثل «**مارون عبود**» فى روايته «**فارس أغا**» التى كان ينشر بعض فصولها فى مجلة «المكشوف» ، ونشرت بعد وفاته ، وهى رواية تاريخية ، كتب فيها عن القرية اللبنانية مستوحيا فيها معاناتها فى العهد العثمانى ، والثانية «**الأمير الأحمر**» تاريخية كذلك استوحى فيها تاريخ لبنان أيام حكم الأمير «بشير الشهابى الكبير» ويستخدم السرد والتقرير والمباشرة ، وليس فيها حرص على فنية الرواية .

لكننا إزاء الجيل الثالث من الروائيين نجد أبعادا ورؤى جديدة ، ومعالجات أكثر حرصا على تكنيك الرواية ، واحتفى بها رهط من الشباب المثقف . ولعل «**سهيل إدريس**» فى طليعة هؤلاء بثلاثيته «**الحى اللاتينى**» ١٩٥٤ و «**الخندق الغميق**» ١٩٥٨ ، «**وأصابعنا التى تحترق**» (١٩٦٢) ، ومن قبله «**توفيق يوسف عواد**» فى ـ روايته «**الرغيف**» (١٩٣٩) .

وتجدر الملاحظة هنا أن روايات «**سهيل إدريس**» وخاصة «**الحى اللاتينى**» **كان لها تأثير بعيد المدى فى المناخ الأدبى الروائى فى لبنان ، وحظيت باحتفاء الأدباء والنقاد ، وكانت مثلا يحتذى فى تكنيكها واتجاهها الفكرى النابع من الفكر الوجودى . ففيها يصور تجربة الشاب العربى المثقف من خلال تصويره حياة البطل ـ مع «ليليان» و«مارجريت» حين يسافر إلى باريس فى بعثة دراسية ، ثم مع «جانين مونترو»** التى يهجرها رغم صدق عاطفتها وإخلاصها له ، وهو يتخلى عنها فى سهولة معيبة ، رغم أنها تحمل جنينا ، ورغم حبه لها ، لما يربطه من تقاليد تشده إلى أمه المسيطرة ، وإلى أخته ، وإلى «ناهدة» المتحفظة . ويسود إحساس بالتمرد على «سلطة الأبوين» كما يسودها التحرر التام من قيود التحريم التى تفرض الرقابة على الممارسة الجنسية ، على مايتمثل فى سلوك «سامى» بطل الرواية الأولى ـ والروايتين الأخريين . وماأطول تلك الصفحات التى صور فيها فى صراحة وبلا مداراة ، مغامرات البطل مع الفتيات الفرنسيات ، خاصة هؤلاء الثلاث اللاتى تعلق منهن بواحدة هى «جانين» أكثر من غيرها ، وعكس من خلال هذه التصريحات نهم الشاب الشرقى إلى الجنس ، فى ظمأ لايرتوى . ثم لايلبث أن ينتهى البطل من دراسته فى باريس ، ويعود إلى وطنه «بيروت» ليتحول إلى الدفاع عن القضايا الوطنية أو القومية على ماتعكسها صفحات عديدة من الرواية . ثم يعاود فى «**الخندق الغميق**» تقديم صورة الشاب المتمرد ، على «سلطة الأبوين» ، ليجسمه من خلال ملامح بارزة ومواقف رافضة حتى لتصبح هذه الصورة ، هى المثل الذى يحتذيه الأدباء الشباب فى لبنان ، وبخاصة صاحبات الإنتاج الروائى مثل «**ليلى بعلبكى**» فى روايتها «**أنا أحيا**» (١٩٥٨) ، وفى روايتها «**الآلهة الممسوخة**» (١٩٦٠) المتأثرة فيها باتجاه «**إدريس**» على نحو واضح ، يعكس تأثرها بفكرة الوجودية عن حرية الفرد إزاء تقاليد المجتمع ، وضرورة تحديد موقف للتعامل من منطلقه إزاء هذه التقاليد . ولذا نرى فى هاتين الروايتين ، من خلال تقديم شخصياتها خاصة ، شخصية البطلة ، أنها تعكس «**ظاهرة الاحتجاج والتمرد**» على وضع الأنثى فى خضوعها للتقاليد ، وللرجل ، كما تنعكس فيها الحرية الجنسية التى يمارسها الأبطال . وكذلك فعلت «**ليلى عسيران**» فى روايتها الأولى «**لن نموت غدا**» (١٩٦٢) ، وفى روايتها الثانية «**الحوار الأخرس**» (١٩٦٣) . ودائما تبرز فى هذه الروايات ، صورة الفتاة المتمردة على المجتمع . وعلى السلطة الأبوية ، أو سلطة الرجل بصفة خاصة ، والفتاة المتحررة فى سلوكها الجنسى هى التى تغلب على كل هذه الروايات ، وقد لاحظ ذلك بحق «**الدكتور سيد النساج**» ورأى فى هذه الروايات ، أن الجنس يبدو فيها خارجا عن النسيج الروائى .[٣٩] وإلى تأثير الفكر الوجودى الواضح فى الرواية اللبنانية المعاصرة ، الذى عبر عنه بعض كتابها وعلى وجه الخصوص كاتباتها ، مستعينين فى ذلك بطريقة السرد القصصى المعروف فى أكثر أعمالهم هذه ، فإننا نجد من تأثر من الكتاب «بتيار الوعى» مثل **توفيق يوسف عواد** » فى «طواحين بيروت» (١٩٧٢) ، واستخدم «المونتاج السينمائى» ، و«المونولوج» استخداما عكس فيه فهمه لتيار الوعى ، وفيها تنبأ بالحرب الأهلية فى لبنان . كما استخدمه «**حليم بركات**» ، وهو من أصل سورى على ماصرح هو نفسه من محاضرة له بدمشق عام ١٩٧٩ ، وليس لبنانيا ، لكنه أقام فى لبنان خلال دراسته فى مراحل حياته الأولى ، وتأثر بمناخها الأدبى على نحو ما[٤٠] . وهو فى روايته «**ستة أيام**» (١٩٦١) يستخدم الرمز والتداعى والأسطورة . ويتناول «القضية الفلسطينية» ، ويقدم إلينا «المجتمع» بأسره ، إذ يجعل البطل فى الرواية ، هو هذا المجتمع ، وليس هو الفرد ، «وشخصياتها تعانى مايعانى هذا المجتمع ، من هموم وأزمات وأعباء ... تصورت فيها مدينة رمزية سميتها «**دير البحر**» ، وأعنى بها «**فلسطين**» تواجه تحديا وحصارا ، وكان الخيار بين أن تستسلم أو تكافح ، فاختارت الكفاح .. » على ماجاء على لسانه .[٤١] وكذلك فعل فى روايته الثانية «**عودة الطائر إلى البحر**» ، إذ جعل فيها البطل ـ كسابقتها ـ هو المجتمع كله ، وليس البطل فردا أو أفرادا ، واستخدم قدراته الفنية التى تجلت فى حذقه استخدام المونولوج والمونتاج السينمائى والحلم والأسطورة . وهو من القلائل الذين قدموا روايات تصور القضية الفلسطينية هو والروائية «**ليلى عسيران**» التى كتبت بعده بسنوات روايتها «**عصافير الفجر**» (١٩٦٨) ، وقد عاشت مع الفدائيين فى بعض مواقعهم ، ورَوَت أحداثا حقيقية استخدمت النسيج الروائى لتقديمها ، ولم تراع التسلسل الزمنى أو ذكر الأسماء الحقيقية[٤٢] ، وكانت هى و «**حليم بركات**» **من القلة الذين شاركوا بإنتاجهم الروائى فى تصوير «القضية الفلسطينية» . يضاف إلى روايات «غسان كنفانى»** و «**فهد أبو خضرة**» و «**سحر توفيق**» **وغيرهم ممن نقلوا**

تصوير القضية الفلسطينية إلى مجال الفن القصصي بعد أن كان قد استأثر بها الشعر، وظل تصويرها مقصوراً عليه وحده، وهم بهذه الروايات والأعمال القصصية القصيرة لبعض الكتاب الفلسطينيين، طرحوا «قضية فلسطين» ليشارك الفن القصصي الشعر في معالجتها. والروايات والقصص القصيرة الفلسطينية، تعتمد ـ مثل هذه الروايات اللبنانية التي نحن بصددها ـ على الميل إلى التذكر واسترجاع أيامهم وذكرياتهم الماضية في وطنهم السليب، على اختلاف بينهم في مستويات الفن. وممن ينتمون برواياتهم من اللبنانيين إلى هذا الاتجاه أيضا «**يوسف حبشي الأشقر**» في روايته الأولى «**أربعة أفراس حمر**» (١٩٦٤) التي استخدام فيها المونولوج والتذكر والرمز والهذيان، وعكس فيها إحساسا بالعبث، تمثلت في مصير بعض أبطالها الذين يموتون أو يؤثرون النفي الاختياري. وأكمل في روايته الثانية «**لاتنبت جذور في السماء**» (١٩٧١) تتبع الشخصيات التي أفلتت من «المصير العابث» ـ على مايراه ـ في روايته الأولى، مستخدما فيها «**تيار الوعي**» **على درجة أفضل**.

وممن سار على نهج هذا التيار أيضا، «**إملي نصر الله**» التي كتبت ثلاث روايات في هذا المجال، بدأتها بروايتها الأولى «**طيور أيلول**» (١٩٦٧)[٤٣]، والثانية «**شجرة الدفلى**» (١٩٦٨)[٤٤] والثالثة «**الرهينة**» (١٩٧٤)[٤٥]، وفيها جميعا تصور الريف اللبناني ـ وهي تنفرد في هذا الاتجاه ـ وتركز التفاتها إلى وضع المرأة في هذا الريف، متعلمة كانت أم غير متعلمة، وتلح فيها على نقل صورة «الفتاة» المغلوبة على أمرها، وضياعها دائما في غمار التقاليد القاهرة، وشعورها في هذه البيئة بالفراغ الروحي، وبالغربة إزاء ذلك القهر، كأنها «معزل.. ألا ترونه؟.. إنه قدري.. أود الانعتاق..» على حد تعبير «ريا» «بطلة» «شجرة الدفلى» التي أفضى بها شعورها الكامن بالقهر الاجتماعي إلى الانتحار لتكون ذكراها غصة في حلوق أهل قريتها، مثل «زهرة الدفلى».. مظهرها جميل وطعمها مر؛ «وهو طعم سام يجلب الموت.»[٤٦] وهذا القهر يغرس في نفوس شخصياتها النسائية «الخوف» دائما، يظل مسلطاً فوق رؤوسهن كالسيف، حتى يسقط في النهاية، ويدمر الحد الفاصل بين العقل والجنون؛ وما الخوف في رواياتها، إلا غلبة الرجل على المرأة وجبروته وأنانيته، حتى ليؤدي بها هذا الواقع إلى الانتحار، على ماحدث لبطلة هذه الرواية أو إلى «الجنون» على ماحدث لشخصية «تروزينا» ـ في «**الرهينة**»[٤٧] التي ماتزال ـ رغم أنها كانت في الثمانين، تعيش حالة تجثم على نفسها أوهام الحب الذي حيل بينها وبين تحقيقه؛ فهي تحلق في ذكرياته في حلم دائم، وهذيان هستيري، وأصبحت بذلك الجنون أسطورة من أساطير القرية. وما ذلك إلا لأن واقع القرية هو الذي حولها إلى أسطورة. هذا إلى ما يسود رواياتها من نقل لأثر الواقع السيئ في حمل شباب القرية إلى الهجرة منها إلى المدينة، أو إلى بلاد بعيدة كأمريكا، وماهذه الهجرة من أثر في حرمانها من الشباب، وهم مصدر قوتها ونمائها وثرائها، وماهذه الهجرة إلا بسبب فقر القرية الذي يجعلهم في خوف لايريم. سواء أكانوا رجالا أم نساء. لكنها في رواياتها تكاد تقصر نظرتها على المرأة وتخصها بعنايتها بأسرها، وتصورها دائما عاطفة «الخوف» قد تجسمت في نفسها لعوامل القهر، حتى لقد جعلتها في حالة خوف دائم، مما جعلها فريسة المجتمع الريفي والمدني على حد سواء؛ وتستوي في هذا المرأة المثقفة وغير المثقفة؛ لأن المثقفة التي نالت قسطا وافرا من الثقافة، ظنت معه أنها ستنال حريتها، لكن هذا العلم ـ مع ذلك ـ لم يدفع عنها غائلة هذا «الخوف» على ماتعكسه من خلال بطلات «رواياتها الثلاث» مستعينة بتداعي المعاني الذي يفسح المجال للشخصية أن تستعيد ماضيها خاصة في القرية اللبنانية، مستحضرة كل مامر بها من مظاهر الخوف والقهر والعنت. وقد اتخذت «الكاتبة» كل شخصياتها من «القرية».

في «**طيور أيلول**» تستعيد «منى» ذكرياتها في قريتها التي نشأت فيها وخرجت لتنال حظا من التعليم، وتتردد على القرية، حيث تستحضر ذكرياتها. وهي تقدم نماذج لما فعلته الأوضاع القاهرة في الريف من تهوين من قدر الأنثى، وإخضاعها للأعراف دون ما مراعاة لإرادتها وعاطفتها، حتى لو نالت حظا من التعليم، فهي مقهورة أبدا لقهر الرجل إياها، ولأنانيته. وهي تستعيد هذه الذكريات من خلال قصص لفتيات ثلاث، الأولى «مرسال» التي كانت تحلم بالزواج من «راجي» الذي دفع إلى الهجرة للخارج، ويزوجونها من «جون» المهاجر صديق أخيها في المهجر، لكنها رغم زواجها، تظل طوال عمرها، تحلم بلقاء «راجي». والثانية «نجلاء» لاتتزوج «كمال» الذي يبادلها العاطفة، بل تفرض عليها التقاليد الزواج من آخر.[٤٨] وكذلك الثالثة «ليلى» التي تتزوج من كهل تسمى بعد هجرته من القرية باسم «سايمون» بعد ماكان اسمه «سمعان»؛ وقد زوجها أهلها منه تحت إغراء الدولارات، لكنها ضحت «لإنقاذ عائلتها من الفقر».[٤٩]

والكاتبة في كل ذلك، تستخدم التداعي، حين تستدعي «منى» ذكرياتها هذه عن الفتيات الثلاث وقصص حبهن المخفق، وزواجهن المفروض، وكأنها تستدعي أحلاما، كما تستعين بالأسطورة أو الخرافة الشائعة في القرية، وتوظفها فنيا، لتمزج بين مشاعر «منى» وبين ماتحمله تلك الأساطير من إيحاءات، كاستخدامها لأسطورة «القرقار». و«أسطورة» «باب السكرة» «حيث شاهد أبو خليل جد جدتي الجنية الرائعة تمشط شعرها بمشط الذهب» على حد تعبير البطلة «منى». وأسطورة أخرى اسمها «أبو نواف» الذي يخلو إلى «طاحونته» بعد خلائها من الناس في الليل، ليخلو بجماعة من الجن اختاروا طاحونته لإقامة حفلات الزفاف.»[٥٠] وكأنما هذه الأساطير قد فتحت وعي منى على عشرات الأساطير غيرها. والكاتبة إلى ذلك، استخدمت «**المونولوج**» **والحلم وحلم اليقظة والهذيان في رواياتها الثلاث**، لتعكس مشاعر البطلات ولاسيما «الخوف» الذي أجادت تجسيمه في كل شخصياتها النسائية في هذه الروايات، على ماسلفت الإشارة. وإلى «الخوف» وحده يعزى إخفاق الحب لدى شخصيات «**طيور أيلول**» وهو الذي كان وراء «انتحار» بطلة «**شجرة الدفلى**»، لأن خوف الأم من الفضيحة والعار حدا بها للأخذ بمشورة «بودعاس» لتزويجها من «مخول» على غير ماتهوى «البطلة» مما دفعها إلى الانتحار؛ والخوف هو نفسه الذي كان سببا في «جنون» روزيتا التي كان اسمها «سهير». وتركت بطلة «الرهينة» مذكراتها عندها، لأن خوف الأهل من قصة الحب التي شاعت عن «روزيتا» في القرية، دفعهم إلى الحيلولة بينها وبين تلك العلاقة، شأن موقف أهل القرية دائما، إزاء عاطفة الحب.

لكن «الخوف» كما عكسته هذه الروايات ، فى نجاح واقتدار ، كان متمثلا بصورة شديدة الإشعاع والإيحاء . فى شخصية «رانية الحى» بطلة الرهينة . فقد اجادت أيما إجادة فى تصوير الخوف الذى يستحوذ على شخصيتها ويسيطر على عالمها الداخلى . وعلى كل سلوكها وتصرفاتها فى عالم الواقع . وهى فى كل الرواية تعكس صورة عجيبة لتأثير الخوف فى تصرفات الإنسان استجابة لما استقر من كوامنه . إذ تبدو لنا مذعورة من سطوة «نمرود» الثرى الذى يعمل والدها لديه . ويفرض سيطرته عليها وعلى القرية بأسرها . وقد وهبها ابوها له منذ ولادتها استجابة لرغبة هذا الثرى المسيطر إذ طلب منه ان تحبس الطفلة زوجا له . ويبلغ الخوف بالبطلة حد تمثلها شخصية «نمرود» فى كل لحظة تحدثها نفسها بالتحرر من قبضته حتى لتبدو صورته مجسمة فى صورة طيف يطرق بابها ليلا وهى مع «مروان» زميلها بالجامعة ـ الذى يبادلها العاطفة وتشتهى الإفلات من إسار خوفها من «نمرود» لتكلل علاقتهما بالزواج . لكنها تخفق بسبب هذا الخوف . حتى لتستسلم للأحلام والأوهام ويتراءى لها فى احلام يقظتها كابوسا مخيفا . يحول بينها وبين حريتها . والكاتبة فى كل ذلك . تقف متميزة بين الروائيات اللبنانيات . إذ قصرت فنها على الريف . وعلى الاحتجاج على وضع المرأة فيه . وأضافت جديدا حين التقطت بطلاتها النسائية من الريف . وعالجتها سواء بقيت هذه الشخصيات فى الريف . أو انتقلت إلى المدينة بغية التعليم . واستخدمت فى معالجة تلك القضية فى قالبها الروائى . عناصر غير قليلة من «تيار الوعى» ـ على ماتبين . وذلك الاتجاه أيضا جديد على الأدب النسائى الروائى فى لبنان . إذ تعتمد صاحباته فى المقام الأول على الأسلوب السردى فى تكنيك رواياتهن . لكنها تتفق معهن فى تبنى موقف الاحتجاج النسائى . وبالتأثر بأطراف من الفكر الوجودى فى محاولتها الدفاع عن تحرر المرأة إزاء مواضعات المجتمع . وبأطراف من العبثية التى تعكسها من خلال تداعيات بعض شخصياتها تأثرا بكل من **ألبيركامى أو كافكا** حين تظهر حياتهن خلوا من المعنى . وتقف رواياتها متميزة كذلك بنقل صورة للمرأة المسيحية ووضعها فى إطار الأسرة . وهو مالا نعثر عليه إلا قليلا فى الرواية النسائية .

وتشبهها فى جوانب من هذا كله . الأديبة «**حنان الشيخ**» وهذه الأديبة لها ثلاث روايات آخرها رواية «**حكاية زهرة**»[٥١] التى صدرت فى ربيع ١٩٨٠ . وهى تعكس مابلغته من امتلاك لأدواتها الفنية . على نحو أعظم مما بدا فى روايتها الأولى «**انتحار رجل ميت**» (١٩٧٠)[٥٢] والثانية «فرس الشيطان» (١٩٧٥)[٥٣] . وفيها جميعا تستخدم «**تيار الوعى**» . وتجعل للذكريات على لسان الشخصيات أساس الصياغة الروائية فى كل منها . وتخلل فيها كلها بعناصر من هذا التيار . تحسن استخدامها . وتتفوق فى توظيفها لغاياتها الفنية . ومن ثم فهى تطرح السرد القصصى . وتنحيه بمنأى عن عالمها الروائى . على مافعلت «**إملى نصر الله**» . وقد حددت اتجاهها هذا منذ روايتها الأولى التى تقدمها على لسان البطل . تنقل إلينا من خلالها عالمه . فهو فى السادسة والأربعين من عمره . متزوج من امرأة لاتعمل . وله ابن فى سن المراهقة . وهو صحفى شهير . يعيش أزمة نفسية . ربما من أثر نشأته الأولى . «فأنا أعيش لنفسى . لم تفكر أمى أنى سأتنفس لإنسان آخر . ولم تشترط على أن أتنفس لإنسان آخر أو أفكر فيه»[٥٤] على ما جاء فى المونولوج الداخلى لهذا الرجل ، فى مستهل الرواية ، مما يجعلنا نتوقع أن تكون أزمته راجعة إلى عقدة «أوديب» حين نمضى فى متابعة الرواية ، لكن الكاتبة تكشف بنفسها عن سر أزمته فى الصفحات التالية ، إذ قد فقد رجولته إلى حد تضخم إحساس الشك لديه ، فى انتماء ابنه إليه أو «إلى أى إنسان آخر» . لكنه لم يكن من ذلك الصنف من الناس الذى يستسلم «لأمر وقع عليه وانتهى» . بل يحاول عقد علاقات مع فتيات صغيرات أو مراهقات . إلى أن يلتقى ذات مساء بإحداهن فى حفل . ولم تكن تتجاوز العشرين . طفلة عابثة لاهية يحس نحوها بعاطفة . ويتوهم أنها تبادله إياها «..كانت تتمدد على أريكة وترسم على الأرض والجدران ... فى الشقة رسوم وكلمات خطتها «دانيا» . «أنا أجمل بنت فى العالم» . «أنت لاتحب سواى» . كان يبحث فى كهولته وأزمته عن «أم وهى أصغر من أن تكون أمى ، لأنها طفلة صغيرة غريرة فيها أنانية الطفل وقسوته . كان يبحث عن عاطفة الأمومة لتعوضه ما فقده من رجولة ، أو سآمة مع زوجته المستسلمة التى لا تثور ثورة إيجابية حتى حين تعلم بعلاقته بهذه الشابة النحيلة التى كان أحرى بها أن تكون العلاقة بينها وبين ابنه . ويعيش فى أزمة التردد لخوفه من علاقته بتلك العذراء (ص ٧٨» . ثم يهجرها ، ولايلبث ان يندم ويقرر السفر ملتمسا السلوى ، لكن حبها يظل فى قلبه ، ويظل يحلم بأشواقه نحوها . وأشواق الجنس إلى الأخريات ، حتى بائعات الجسد كانت رغباته الدفينة تهفو الجنسية .

لاأدرى ماتحمله هذه «القصة القصيرة» من دلالات هى فى ضمير مبدعها . ربما كانت تلمح من خلال مضمونها . إلى «حالة النفاق الاجتماعى» وإلى الازدواج فى شخصية الرجل من خلال ماتنقله من تداعيات «البطل» من تحفظه مع زوجة . يفرض عليها قيودا ولايرضى لها أن تقيم الحفلات أو ترتدى القصير من الثياب . أو أن تغير لون شعرها . لكنه مع ذلك يستبيح لنفسه علاقات مع تلك الشابة الصغيرة . ومع أخريات ، بل مع نساء الليل . والكاتبة هنا تصرح بأن شعوره مع هؤلاء كان طافحا بالتقزز والاشمئزاز . ولعل فى ذلك مايلمح إلى الاحتجاج الخفى على سلوك الرجل الذى ينتمى إلى هذا الطراز من الرجال .

على أن البطلة . رغم مافيها من طفولة . فإن صورتها تعكس التحرر الشديد . فهى جريئة شديدة الإقدام فى لقاءاتها معه . تخرج معه إلى أماكن بعيدة عن المدينة وتتعامل معه فى صراحة مكشوفة . وتلتمس الأعذار للقائه . إذ تكذب على أمها متعللة بزيارة إحدى صديقاتها ، وحين تعلم ألا جدوى من علاقتها به وهو على هذه الحال من فقدان الرجولة . تقيم علاقة جسدية بآخر .. وربما فى ذلك السلوك ما يحمل معنى التحرر من قيود الجنس المفروضة على الفتاة .

على أن هذه القصة القصيرة التى جاءت فى «ست وثمانين صفحة» . حافلة بملامح تيار الوعى التى وظفتها فى روايتيها التاليتين على نحو أشد امتلاكا لها . كاستخدام الرمز مثل «الصحراء» الذى استخدمته

فى روايتها الثانية رمزا للشعور بالملل والتيه ، (ص ١٠ ، ٨٥) أو الجليد الذى رمزت به إلى شعور بعبثية الحياة على نحو مافعلت فى «فرس النهر» ، أو استخدامها «الحمام» (ص ٣٦) ، وهذا الرمز متلح على توظيفه فى روايتها الثالثة ليحمل لنا دلالة شديدة العمق ، بل إن الرمز ليتمثل بقوة فى عنوان القصة نفسها .. ربما «يكون هذا الرجل الميت» رمزاً لموت هذه المظاهر السلوكية الشاذة التى تظهر الرجل فى المجتمع بشخصيته الازدواجية على نحو ماتنقل من تداعياته وذكرياته ، وربما كان هذا السلوك هو انتحار من جانب الرجل الذى ينتمى لمثل هذه الشخصيات المريضة وفى نهاية البطل إلى الحيرة والتردد والقلق ، مايشى بهذا التبدد والتلاشى والفناء .

لكنها هنا لا تحفل بالأسطورة ، والحلم ، وكشف الجوانب العديدة للعالم الداخلى ، مكتفية بكشف جوانب بارزة من هذا العالم ، ـ ورغم ذلك ـ كانت هذه الرواية إشارة إلى طريقها الروائى ، الذى تحاول فيه توظيف عناصر هذا التيار . وكانت خطوة على هذا الطريق ، تشير إلى قدرتها على مواصلة المسيرة إلى الأفضل . فهى ترسم خطى فنها ، وتبحث عن طريقها فى مجال الإبداع الروائى ، وقد حفلت من عناصر الفن التى ستوظفها فى أعمالها التالية على نحو أفضل . كما كانت الطفولة هنا بارزة بذكرياتها على لسان البطل . وهى فى جملتها حافلة باللغة الشاعرية ذات الإيقاع الموسيقى ، والعبارة الشديدة الإيجاز ، الحافلة بالدلالة ، خاصة حين تكون إزاء «حوار منطوق» يقطع به مونولوج البطل ، آنئذ نقف أمام «حوار شاعرى» ، سواء أكان هذا الحوار بين البطل وبين «دانيا» ، أم بينه وبين زوجته أم بينه وبين أحد أصدقائه . أما لغة الذكريات فقد خلت من العامية التى تكثر من استخدامها فى الروايتين التاليتين ، مما جعل القصة كلها ، تبدو وكأنها قصيدة نثرية .

أما فى روايتها «**فرس الشيطان**» فإنها خطت فيها خطوة أفضل ، إذ عكست فيها جوانب من الخصائص التى تعكسها روايتها الأخيرة من حيث اهتدائها إلى وسيلة الحلم ، وخاصة حلم اليقظة ، واستخدام الرموز على نحو أشد تفهما لإيحاءاتها ، كالحمام (ص ٣١ ، ٨١) وهو هنا رمز للطهر ، وكالصحراء ، «والثلج» وقد استخدمتهما فى القصة السالفة على ماسلف ـ ومثل «ريشة النعام» (١٠٩) وهو رمز يحمل دلالة جنسية أما الأحلام فقد كانت لاتخلو من «الكابوس» (ص ٥٨) . وهذه الأحلام والكوابيس يتجلى استخدامها لها فى روايتها الأخيرة استخداما فنيا له وظيفته الهامة فى تكنيك الرواية . إلى جانب ماستخدمته هنا من أحلام اليقظة (ص ٧١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٢٠ ..) . وهى فيها تعكس على لسان «البطلة» أحلامها المستبدة بمشاعرها وأفكارها الواعية ، ملحة عليها فى لقاء «مروان» الذى قابلته وهى فى طريقها إلى الإسكندرية على ظهر باخرة فعلقه قلبها . كما استخدمت «الطفولة» وهى تقفز لتحتل أكثر أقسام الرواية ، وتمثل أكبر جوانبها . وتوظف هذه العناصر كلها ، عن طريق «التداعى» الذى يحكى لنا قصة البطلة «سارة» التى بدأت تستعيد ذكرياتها وهى نازحة بعيدا عن بيروت ، فى صحبة زوجها «مروان» الذى أعير ليحاضر فى الجامعة بهذا البلد الذى يوجد فى قلب الصحراء . وهى من أسرة «شيعية مسلمة» ، مهاجرة من الجنوب اللبنانى ، وأبوها كانت له تجارة رابحة وتابعت دراستها فى القاهرة ، بعد إتمامها المرحلة الثانوية فى بيروت ، وهى تستعيد من خلال ذلك كله مراحل حياتها التى تعيها منذ أن كانت طفلة صغيرة ، متنقلة من حاضرها إلى تلك المرحلة الأولى من مراحلها ، مارة بمراحل صباها وشبابها . أو مستخدمة التداخل فى الذكريات والتوارد فى الخواطر لتنقل كل تلك المراحل عن طريق المونولوج الداخلى «للبطلة» .

وهى تعكس فيها كفاحها مع التقاليد والقيود التى فرضها «الأب الحاج» الذى كان شيعيا شديد التمسك بمعتقداته إلى حد رأته فيها متزمتا ، يغص بالبكاء متأثرا بسماع القرآن ، يتعبد كثيرا ، شديد الطيبة إلى حد البله ، حتى ليقع فريسة لخداع شريكه ، (الرواية ص ٦٥) . ويرفض الاحتكام إلى القضاء . وإلى حد رفضه استدعاء طبيب لعلاج أمها مما يتسبب فى موتها ، وإلى حد بقائه فى المنزل رافضا الالتجاء ـ كسائر الناس ـ إلى الاحتماء بالملجأ من زلزال حدث فى بيروت ، اعتقادا منه أن ذلك هرب من قضاء الله ، ونقص من درجة التوكل عليه سبحانه وهو عنيد عصبى ، يضربها حين يراها مرة ، وقد خلعت الحجاب وهى صغيرة (ص ٦١) ويحثها على الصلاة وعلى النهوض للسحور فى رمضان ، لكنها كانت «تملأ بطنها خارج البيت» . وهى فى هذه الذكريات تعكس جانب التحدى لسلطة الأب الذى أشرف على تربيتها ـ بمعرفة جدتها بعد موت أمها ، منذ أن كانت فى الثانية من عمرها ، إذ إنها ترفض إطالة الثياب كما ترفض أن تضع على رأسها الحجاب (ص٧٥) وهى فى المدرسة الثانوية . حتى لتستطيع فى النهاية التحرر من إسار هذه القيود التى فرضها أبوها المتزمت وكانت سببا فى كراهتها إياه . وقد أضمرت منذ صغرها أن تصر على الانتقام منه وتواجهه بكل مظاهر التحدى . (ص ٨٣) .

والقصة فى إجمال ، فيها معالجات فنية تعكس تطور الكاتبة من حيث استخدام تيار الوعى ، وهى أقل تمردا واحتجاجا على وضع الفتاة اللبنانية من «كل من» «بعلبكى» و «عسيران» و «نصر الله» ، وإن كانت الحرية فى علاقات الفتاة بالرجال واضحة ، لكنها أقل حدة وتعريا من مثيلاتها ، رغم مغامرات البطلة فى «مصر» مع الشباب فى نوادى القاهرة ومغامرتها المثيرة مع «الممثل العالمى المشهور الذى التقت به فى لندن ، وهى فى هذا تستعين بأوصاف صريحة للجنس (ص ١٠٩ ، ١١٥ ، ١١٧ ..) ، تستخدم فيها ألفاظا صارخة تعاود تكرارها وهى تصور أجزاء من الرواية تنتمى إلى باب «الأدب المكشوف» . ورغم ذلك ، فإن ماتتميز به هو إطلاعنا على جديد من وضع «الشيعة الجنوبيين» فى بيروت ، وهى تعرض قضيتهم كما تعرضها فى روايتها الثالثة دون تحيز ، «عائلات هذه الغرف نزحت من الجنوب ، لتحافظ على نظافة العاصمة بيروت الممتازة ولتقدم ولاءها إلى كل حذاء مغبر . أما نساؤهم فينتظرن مع الذباب» . (ص ٧٦) . كما أن الجديد هو استخدامها لتيار الوعى على درجة أكثر توفيقاً ، ولكنها تحشد فى لغة «الحوار» وفى لغة المونولوج والتداعى أحيانا ، كثيرا من الألفاظ العامية باللهجة اللبنانية التى لايفهمها الكثيرون ، على نحو ماتفعل فى روايتها

الثالثة ، حتى لنراها تلتقط ألفاظاً من العامية غاية فى الغرابة . والادباء منذ فترة بعيدة ، ترجع إلى «**حديث عيسى بن هشام للمويلحى**» فى بداية القرن العشرين ، قد استقروا على لغة وسطى لنقل الحوار ، حتى لاتعوق هذه العامية المتلقى عن تذوق جمالية العمل الفنى . وأبرز مثل على ذلك هو «عنوان الرواية الثانية نفسه» ،(٥٥) وأظن أن الكثيرين لايعرفون أن «**فرس الشيطان**» هو حشرة كبيرة خضراء ، اسمها فى لبنان «القبوط» . ولسعاتها مؤلمة . ــ هذا ــ رغم ما لهذا الإسم من دلالة رمزية تشير إلى تحدى البطلة تحديا فيه إيلام ، إلى ما فى القسم الثانى من الرواية من «سرد» يغلب على «المونولوج» منذ ركوب البطلة ظهر السفينة وطوال أجزائه من تفصيلات تتنافى مع الضرورة الفنية (٨٩ / ١٥٥) . بيد أنها فى روايتها الأخيرة «**حكاية زهرة**» تعمق إحساسنا بما تحمله بطلة الرواية «زهرة» من مواقف الاحتجاج على سلوك الوالدين . وبالإحساس بما تطفح به الحياة الحالية فى «لبنان» من الشرور والبشاعة . التى تذكيها هذه الحرب . وبما تطفح به من تناقض وسم سلوك الناس وأفكارهم ومشاعرهم . وأحيانا تنقل إلينا إحساسا بالعبث . رغم ما يأتى على لسان البطلة من فلتات لسان تذكر فيها اسم الله . ولعلها شخصية قلقة حائرة مترددة بين الشك والإيمان . والعبثية والمثالية . وهى تواصل بذلك سيرتها التى بدأتها فى روايتيها السابقتين . ولاسيما «**فرس الشيطان**» الحافلة بمظاهر التمرد والتحدى . المتأثرة فيها بتيار الوجودية المسيطر على الإنتاج الروائى لدى شباب الرواية اللبنانية فى أيامنا . لكنها رغم غلبة هذه الاتجاهات فإنها ، تسيطر على أدواتها الفنية فى استخدامها «تيار الوعى» وتبدى تفهما عميقا لاستخدامات عناصره .

على أن الجديد فى هذه الرواية ، هو تصويرها . لبشاعة هذه الحرب الذميمة اللعينة . من خلال تصويرها معاناة «البطلة» «زهرة» التى كانت الحرب الدافع وراء سقوطها الخلقى والنفسى . وسقوط الذين اكتووا بنيران الحرب من حولها . ولكن تلك الحرب رغم بشاعتها ــ على ما نقلت إلينا أجواءها الدامية ــ فإنها لا تنسى أن تصور لنا فيها ــ صدى للموجة السائدة ــ صورة الفتاة المتمردة على سلطة الأبوين ... المتحررة من كل قيود وبخاصة ما يتصل بقيود الجنس وهى فى اتجاهها إلى نقل بشاعة الحرب الأهلية . من الفئة القليلة التى عالجت هذه الصورة القاتمة الشريرة لحياتنا العربية المعاصرة . فى رواياتهم . على ما يتمثل فى «**طواحين بيروت**» **لتوفيق يوسف عواد** التى حمل إلينا من خلالها نذرا تنبأت بالحرب اللبنانية . «**وستة أيام**» سنة ١٩٦١ **لحليم بركات** التى تنبأ فيها بحرب ١٩٦٧ . و«**كوابيس بيروت**» سنة ١٩٧٦ **لغادة السمان** (السورية) التى تحدثت عن هذه الحرب . ونقلت صورة حية لواقعها . وتنبأت بدوافع الحرب التى جعلتها راجعة إلى الجنس . وإلى «النظام الطبقى» الذى يوجهه فساد الحكام وانتهازيتهم . وقد تواطئوا مع الصهاينة . لكن هذه الرواية فيها تجسيم لحرب لبنان بنوع خاص . وهى بذلك تحمل مضمونا سياسيا إلى جانب ما تحمله من أفكار أخرى متأثرة الاتجاهات الفكرية لشباب الرواية اللبنانية .

على أن ما يهمنا فى المحل الأول فى هذه الرواية . هو تكنيك «**تيار الوعى**» الذى استخدمته الكاتبة فى صياغة نسيجها . من خلال فصولها السبعة(٥٦) وهى تنقل إلينا عن طريق ذكريات البطلة ، حياتها وعلاقتها بعالمها الخارجى ، ففى الفصل الأول من القسم الأول (خمسة فصول) جاءت التداعيات على لسان البطلة عن ذكريات طفولتها الباكرة ، وتمدنا بملامح بارزة من تلك الطفولة الشقية المعذبة . مع أمها التى كانت تصحبها معها كلما كانت تذهب إلى لقاء صاحبها . وفى «الثانى» على لسانها كذلك . و«الثالث» على لسان خالها «هاشم علوش» الذى تنقل إلينا فيه انتماءه السياسى إلى حزب القوميين السوريين . وتعمق إحساسنا بجانب من الصراع الحزبى فى «لبنان» . «والرابع» على لسان زوجها «ماجد» . «والخامس» على لسان البطلة «والقسم الثانى» فى فصلين . «الأول» على لسان زهرة تصور فيه الحرب . والثانى ــ وهو بمثابة الفصل السابع والأخير ــ هو أطول الفصول (ص ١٣٨ / ٢٢٧) وأشدها احتفالا بالرمز والشاعرية . وفيه تجمل كل مامضى من ذكريات وعلاقات أسرية أو اجتماعية . من خلال تصويرها بشاعة الحرب . وهى تلح على استدعاء ذكرياتها التى أطلعتنا على كثير منها فى الفصول السابقة عليه . وعلى تكرار الوقائع والذكريات الحاضرة والماضية على لسان البطلة وتعمد إلى تكرار «لازمة» أو أكثر كضرورة من ضرورات «**تيار الوعى**» وهى تستعين بالمونولوج الداخلى للشخصية . مازجة دائما بينه وبين ذكريات البطلة الخاصة ، وتجاربها الذاتية . فهى ذكريات تقفز إلينا قفزا لتزج بنفسها فى مونولوج الشخصية . وعلاقة ذكريات البطلة بالآخرين علاقة واضحة تفتقر إلى التخفى المراد فى العمل الفنى ، وربما كان اقحام الذكريات إلى حد خلطها الدائم بذكريات الشخصيات الأخرى ، نابعا من فهم غير دقيق لاستخدام المونولوج والتداعى والتذكر الرمزى من خلال الشخصية . فلتترك الشخصية تصور ذاتها تصويرا مستقلا ، وإذا أراد الكاتب أن يصور شخصية من «منطقة ماوراء الكلام» «أو اللاشعور» فإنه فى هذه الحالة يدعها تتذكر عفويا لاإراديا . ويصور لنا تلك العفوية بكل مايتاح ، دون أن يخلط بين ذكريات الشخصية الرئيسية وبين ذكريات الشخوص الأخرى على نحو مقصود ، وربما كان هذا أول مايلحظ القارئ لتلك الرواية .

وهى فى ثنايا الرواية ، تنقل لنا حكاية البطلة «زهرة» التى تستجمع خيوطها من ثنايا الرواية . وتنقلها لنا من خلال المونولوج الداخلى . والاستبطان والتداعى . والديالوج الخارجى . وتجمد الزمان . وتنتقل البطلة من اللحظة الحاضرة إلى الماضى القريب أو البعيد ، ثم تعود إلى الحاضر لتقطع التذكر إثر كلمة على لسانها أو لسان شخصية غيرها . وتنقل لنا الحاضر عن طريق الحوار المنطوق . ومن خلال ذلك كله نلم بحياتها . فهى حياة فتاة مثقفة حاصلة على ليسانس فى الفلسفة . دميمة الوجه فى الثلاثين من عمرها . ولدت لأبوين من أسرة من الجنوب . الأب شرس «إبراهيم» محافظ متشدد . كان يعمل فى شركة «الترام» وأحيل للتقاعد . (ص ٢٨) . أما الأم «فاطمة» فهى غير متعلمة . وهى تأثم من غير علم زوجها مع صاحب لها . وتصحب البطلة وهى طفلة . إمعانا فى المداراة والتخفى والخداع . لكن الأم غرست فى دم الطفلة بذور الخيانة . وفى ذلك نبوءة بما سيحدث للبطلة من استجابات لنوازع هذه الخيانة وقد ظلت هذه مكبوتة فى نفسها . ونمى هذا الكبت فى شخصية الطفلة «شعوراً دائما . جعلها

تعيش وراء الأفق تحلم بخواطرها الدفينة ، فى كل لحظة من لحظات حياتها وفى كل سلوك ، وتقفز إليها ذكريات هذه الطفولة الآثمة ، فتذكر دائما ملامحها المخيفة التى تطل علينا منذ أن تقع أعيننا على «الكلمة الأولى» من الرواية إلى آخر صفحاتها .

وهذه الذكريات تطل علينا حين وقفت خلف الباب فى الغرفة المظلمة وتلتصق هى وأمها فى الحائط . ويسرى فى عروقها «خوف» سرى إليها من أمها وما هى إلا لحظات حتى يدخل «الرجل السمين» الغرفة . وكانا فى طريقها إلى هذا الرجل يمران بطريق ليس هو الطريق الذى يقطعانه إلى عيادة «الدكتور شوقى» الذى يعالج الطفلة ، على ما كانت تقول أمها . لأن طريقها إلى هذا الطبيب كان به جدار «عليه لطخات سوداء ، والوطواط الذى يهجم كل ليلة على شجرة التوت .. ويلوث الجدار المقابل ببقع كحلية أرجوانية» . (ص ٩ / ١٠) . ومنذ هذه اللحظة غرس فى نفسها الخوف الذى يظل يطاردها طوال حياتها وتنقله إلينا بعناصر كثيرة من عناصر تيار الوعى فى ثنايا الرواية . ويشع فى كل أجوائها ، حتى ليصبح «الخوف» كأنه عنصر أساسى من عناصر بناء الرواية منذ تلك اللحظات الباكرة فى نفسها . وكما غرس فيها «الخوف» وخالط دماءها ، كذلك غرس فيها الكذب والخداع ، وقد كانت أمها دائما تؤكد للطفلة البريئة أن هذا هو مكان الطبيب وتصدقها ، ورغم أنها استطاعت فيما بعد أن تتبين أنه غير الطريق ، إلى ماغرس فيها من خيانة وبشاعة استقرت فى «اللاشعور» . ولها أخ هو «أحمد» لم يكمل تعليمه ، وكان أبوه يأمل أن يتم تعليمه فى أمريكا ، وهو يكبرها بسبع سنوات (ص ١٧٨ / ١٨٠) ولا يلبث أن تحوله الحرب إلى «قناص» ويقع فريسة للمخدرات ويلتذ بإدمانها شأنه فى ذلك شأن كل أقرانه القناصة . ولأنها تعيش فى بيئة محافظة — رغم خيانة أمها — كانت منطوية ، حسنة السيرة ، فى ظاهر سلوكها ، متفوقة فى دراستها ، وإن كانت تصرح بأنها فقدت العذرية ، وأجهضت مرتين وكان بينها وبين «مالك» الذى أغواها وأفقدها عذريتها (الصناعية أو المزيفة) وكان متزوجا يحمل دائما فى حرص صورة زوجه وطفله فى حافظة نقوده ، ولم تكن تحبه . وكان صديق أسرتها وأخيها (٣١ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣٣ ، ١٨٠) . وقد تزوجت عن طريق خالها من «ماجد» المهاجر إلى أفريقيا لكنها تفشل فى زواجها ، وتعود إلى بيروت لتعالج من نوبات «صرع هستيرى» أصابها هناك للمشاجرات العنيفة بينها وبين زوجها . ولما بينهما من تناقض حاد .

لقد غرست أمها رغبة تناول هذه الفاكهة المحرمة وظلت هذه الرغبة الدفينة وراء الوعى ، رغم ما غرسته فيها من التحريم والخوف والبشاعة ، وجثمت هذه الرغبات لتظهر طوال الرواية حتى لتتداخل فى ذكريات الشخصيات الأخرى ، وتداعياتها طوال الرواية ؛ وكانت هذه الذكريات ، تمثل فى أعماقها الدفينة وأحلامها فى النوم واليقظة انطلاقا أو حنينا إلى عالم آخر فيما وراء الأفق ، ينقلها من عالم الظاهر الدميم ، ومن أسوار بيئتها الشقية ، وكم كانت تحس فى هذا الواقع المحيط بها ، بالرتابة والكآبة والسآمة ، وباختناق الأنفاس وتثاقل وتقاتل الحركة فى صدرها ، وكأنما شدت إليها بأثقال من حديد ، حتى أحلامها هذه ، غدت وكأنها مغلولة بأصفاد متصلة من الملالة والكآبة ، تتناثر برشاشها على نحو «لاإرادى» بما طفحت به نفسها من هذه الذكريات . وما إن تلتقى برجل «قناص» «لص حرب» حتى تستسلم له ، وتلقى بنفسها بين أحضانه ، وهى ملتذة بلذائذ حس وثنى ، وتغدو أشد ما تكون الأنثى تهالكا ، لعلها تلقى بنفسها إلى شىء ساحر خلاب ، ظل يراودها طوال عمرها ، جاثما فى «منطقة اللاوعى» ، هذا الشىء كله عاطفة وتوتر وانتشاء وهذيان وعربدة .. كم كانت تظهر فى ثنايا ذكرياتها خيالات وأحلام أشبه بخيالات المرض ، وأحلام المخبولين ، أوهذيان المحمومين ، وهى حين تستسلم للغريزة كأنما تستسلم إلى حلم غريب طريف مستعذب ، يبعدها عن الوجود المحس حتى لتنحيه جانبا ، ليبدو بعيدا غائما متواريا فى ظلال السحب والدخان التى تعقدها قذائف المدافع والرشاشات ، وظلال الرهبة والخوف التى يضربها حول البيت أب قاس ، وأم خادعة . وهى ترحل معه فى آفاق الخيال إلى بقاع نائية عن هذا الواقع الدامى الذى لا طاقة باحتماله . لكنها تصحو بعد محاولة النسيان — من عالمها الخيالى المستعذب ، على حقيقة الواقع البشعة ، فتقع صريعة برصاص القناص ، وكأنها ضحية الحرب أو الكبت أو الخوف الذى دفعها إلى مغامرة يائسة . ولكونها تبغى من وراء عملها أن تظهر صورة مجسمة للفتاة اللبنانية التى تقع فريسة التقاليد أو الحرب ، نراها تتوسل بتيار الوعى ، لتنقل لنا مشاعر البطلة المتوجسة الخائفة أبدا ، المنطوية على نفسها تكبت فى أعماقها ميول انحراف رغم أنها تظهر الهدوء والاستسلام .

وهى تطلعنا على عالم البطلة الخفى اللامرئى ، عن طريق التداعى والتذكر اللاإرادى ، متنقلة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضى ، ثم مرتدة إليه ، على نحو ما تعكسه من خلال فصول الرواية كلها ؛ فالحادثة تذكرها بالحادثة ، والذكرى تستدعى أخرى ، فى فيض وجريان وبغير رتابة ، وهى كلها ذكريات ملفعة بالحزن والأسى وتجارب محققة أليمة . ولنأخذ مثلاً من «الفصل الثانى» الذى تحكى فيه على لسان البطلة ذكرياتها فى «أفريقيا» . والبطلة تقوم بدور «الراوى» فى تلخيص حياتها فى تلك اللحظة التى تستقبل فيها حياة جديدة مع زوجها فى إفريقيا ، وتبدأ الفصل من الحاضر حين استقبلها «خالها» فى المطار . فى زيارة له قبل أن تتزوج لتقيم فى نفس المدينة التى يقيم فيها وتستهله بقولها : «كنت أظن أننى سأتعرف على ملامح خالى لحظة تحط قدماى فى مطار إفريقيا ، رغم أن رؤيتى له لم تتجاوز خمس مرات خلال حياتى كلها . فهو قلما زارنا قبل هربه إلى إفريقيا ، لكنه ظل موجودا أينما كان ، وكيفما كان . فى أحاديث العائلة . وعلى لسان جدى ، وفى قلوب خالاتى خاصة خالتى وفاء التى تكبرنى بعامين فقط .. كل شىء يتعلق بخالى هاشم كان خارجا عن المألوف . حديثه طريقة حياته . أصدقاؤه . طعامه . فقد كان يسكن من وقت إلى آخر غرفة يستأجرها فى بناية قرب الجامعة الأمريكية ..» (ص ٢٢) . ثم تسترسل فى الذكريات فى تجسيد للزمن الحاضر كارة القهقرى إلى الماضى على هذا النحو ثم عائدة إلى الحاضر فى قوله لها بالمطار عند استقباله إياها «أنت البنت الوحيدة» الباقى كن نساء» . مشيرا إلى تعرفه إليها من خلال القادمين . ثم تنقل لحظة من

الحاضر حتى وصولها لمنزل خالها حيث يدور بينهما حديث ، ويحاول ملامسة وجهها . ثم صحبها ذات ليله إلى السيما لمشاهدة «فيلم» ، فأحاطها بيده وشد على كتفها فتململت وحركت يدها بعيداً «ماعدت أرى شخصيات الفيلم وما عدت أستوعب شيئا وانتقلت فجأة إلى غرفة صغيرة فى الشام ، واستيقاظى لأرى أمى تقفز كالمجنونة «من تحت شراشف الرجل ...» (ص ٢٥) هذه الحادثة التى ألمت بالبطلة فى اللحظة الحاضرة ، وتذكرها بمثيلاتها ، وإبرازها ذكرى أمها التى تحفر مجرى عميقا فى نفسها ، وهذه تذكرها بأخرى مثيلاتها مع ابن خالتها الذى مد يده وهى فى الضيعة وكانت نائمة قرب جدها ، إذ حاول الاعتداء عليها . ثم تسترسل فى ذكريات متعلقة بها وبأمها وهى كلها تتعلق بالجنس وتكرر حكاية أمها مع «الرجل السمين» . ولكنه هذه المرة يقابلها فى الضيعة . وتعود إلى الحاضر لتنقل حوارا بينها وبين خالها حينما اقترب من «فراشها فحاولت الانتحار» ، وترتد إلى الذكريات الأليمة فى تدفق واسترسال وتداخل مكررة مامضى نقله مما يتصل بحياتها الجنسية ، ثم تعود إلى نقل فقرة من حوار فى الحاضر بينها وبين خالها حين عرض عليها الزواج من صديقه «ماجد» لقد قبلت أن أتزوج من ماجد» .

على أننا نلاحظ فى «الفصل الثانى» ، الرتابة التى هى من صنع الروائى . ولا تتفق مع طبيعة تدفق الذكريات التى تتدفق بغير رتابة أو اتساق . ولكن الكاتبة فى الفصول الأخرى ، تخلى السبيل للذكريات لتتدفق تدفقها الطبيعى التلقائى . وإن تدخلت ذكريات البطلة مع ذكريات الشخصيات الأخرى ، كما نلاحظ فى هذا الفصل إلحاح البطلة على ذكريات طفولتها خاصة ما كان منها متصلا بالجنس والخيانة على ما سلف .

وقد تلح على استخدام **ذكريات طفولتها** إلحاحا يجلب الملل أحيانا لكثرة ترددها وتكرارها فى أكثر من موضع فى الرواية . بل فى «الفصل الواحد» على ما يعكسه الفصل الأخير . إذ تعمد إلى تكرار ذكريات طفولتها الشقية البائسة ، وذكرياتها الجنسية المتوارية عن المجتمع . وهذا يؤخذ على التكنيك الروائى أو تسترسل البطلة فى تذكر ألوان من الحوار بينها وبين نفسها ، أو بين شخصية أو أكثر فى الفصل نفسه فى حوارها مع أخيها . وقد يبرر ذلك أنها تريد أن تعكس بشاعة الحرب من خلال هذه الإطالة . لكنها تلجأ هنا إلى التكرار إذ أعادت ماسلف إطلاعنا عليه من تأثير الحرب المدمر[٥٧] . وفى استخدامها **للمونولوج** ، نحس هذه الأداة فى غير قليل من مواضع الرواية ، وخاصة حين يكون على لسان البطلة المترعة نفسها بالذكريات الممضة ، وهى تدخل المونولوج فى الآخر . وتزيد من تعميق إحساسنا بالحالات النفسية المختلفة للشخصيات فى حالات السلوك المتبادل بينها ، والانفعالات الناجمة عن هذا السلوك . وإن كان السرد يتسرب إليه ، «وحديث الغائب» يسترق الخطى محتلا مكان المونولوج . ومن أمثلة ذلك عندما تحكى بوادر شعورها بدوار الحمل من أثر علاقتها بالقناص إذ تنقل المونولوج على لسان البطلة عاكسة الشعور بالدوار عندما كانت لديه ، ويدور بينهما حديث سمعته فيه يقول «يمكن تعب» ، وتتذكر ما كان يحكيه لها من مغامرات صباه وشبابه فتلجأ إلى «ضمير الغائب» «يحدثنى عن محاولة انتحار أرتيست من أجله وهو فى سن السادسة عشرة ، ثم يحدثنى عن محاولة انتحار ابنة سفير أجنبى» . (الرواية ص ١٩٧) . وكان فى وسعها أن تتنبه إلى مثل هذه الهنات التى لايستخدمها كاتب «تيار الوعى» إذ لا يلجأ إلى ضمير الغائب» ، بل يجعل الشخصية تصور نفسها بنفسها لتكشف عن أغوارها النفسية مستعينة بعناصر هذا التيار الموحية على ماوفقت إليه فى بعض ـ أجزاء الرواية ، حين استعانت بالرمز والنبؤة والأسطورة والحلم بنوعيه والهذيان وما أشبه .

و «**الرمز**» من العناصر الناجحة التى استعانت بها فى استدعاء الباطن ، واستجلاء الغامض ، واستبطان الذات ، وهى تبتكر لنفسها ألوانا منه ، على ما فعل كبار المبدعين فى الفن الروائى والشعرى ، خاصة أصحاب هذا التيار ، مثل **جيمس** ، و «**وولف**» على ما أشرنا ، اللذين ارتفعا بالرمز من الشخصى والجماعى ليكون رمزا إنسانيا عاما . لكن الرموز هنا أكثرها رموز شخصية ، تستخدمها الكاتبة للدلالة على حالات البطلة النفسية وهى تلح على بثها وتكرارها فى الرواية كلها ، منذ بدايتها إلى نهايتها «كالرجل السمين» ، و «طفل الكاوتشوك» الذى كان يلهيها به هذا الرجل عندما كانت أمها تصحبها معها فى زوراتها إليه .

«والجدار» الذى كانتا تمران به وهما قاصدتان الدكتور شوقى كانت عليه لطخات سوداء ، و «الوطواط الذى يهجم كل ليلة على شجرة التوت .. ويلوث الجدار المقابل . (ص ١٠) و «الحجرة المظلمة» التى كانت تقابل فيها أمها «ذلك الرجل» . وهذه كلها رموز تبرز من بين ثنايا ذكريات البطلة فى الرواية كلها حتى صفحاتها الأخيرة ، وتفرض نفسها دائما حتى على ذكريات الشخصيات الأخرى . على ما سلف وهى تعكس من خلالها «الخيانة» و «الخوف» و «رغبات الجنس» التى ترسبت فى أغوار البطلة ، منذ طفولتها الباكرة . وإليها يعزى كل ماأصابها من اختلال فى الشخصية ، وإخفاق فى التجربة والسلوك على مراحل عمرها المتعاقبة . ولم يكن لها ملاذ حين تستبد بها مشاعر القلق والحيرة فى كل مواقف حياتها سوى الاحتماء بالحمام ؛ و «**الحمام**» رمز يبرز إلينا من حين إلى حين فى مواقف عديدة من مواقف البطلة حين «تشتد بها أزمة من الأزمات المتوالية التى أحدثها فى نفسها تعاملها مع الآخرين . وإنها لتفصح عن دلالة رمزها فتقول : «.. فى الحمام الصغير ، كنت أرتاح وأخطط لما سوف أفعله كل يوم ، ثم بدأت أحتاجه ليحميني (ص ٢٤) ؛ فهى تلوذ به محتمية ، فى «أفريقيا» حين حاول خالها إغواءها[٢٤] . «هرعت إلى الحمام .. وجلست أبكى بصوت سمعته كل أفريقيا .. وضعت رأسى بين يدى وأغمضت عينى ..» (ص ٣٦ / ٣٧) . لقد كان «الحمام» ملاذها والدريئة لها فى هذه الأزمة النفسية ، إذ حاولت التخلص منها بالانتحار وقد أغلقت من دونها بابه . وهى تحتمى أيضا به حين تشتد أزمتها مع زوجها «ماجد» «أسرعت أدخل الحمام وأغلقه خلفى» (ص ١٠٢) ... أرجوكم اتركونى فى هذا الحمام الذى يجعلنى أضيع فى الزمان والمكان الذى يقطعنى عن العلاقات البشرية .» (١٠٣) .. أريد أن أظل فى هذا

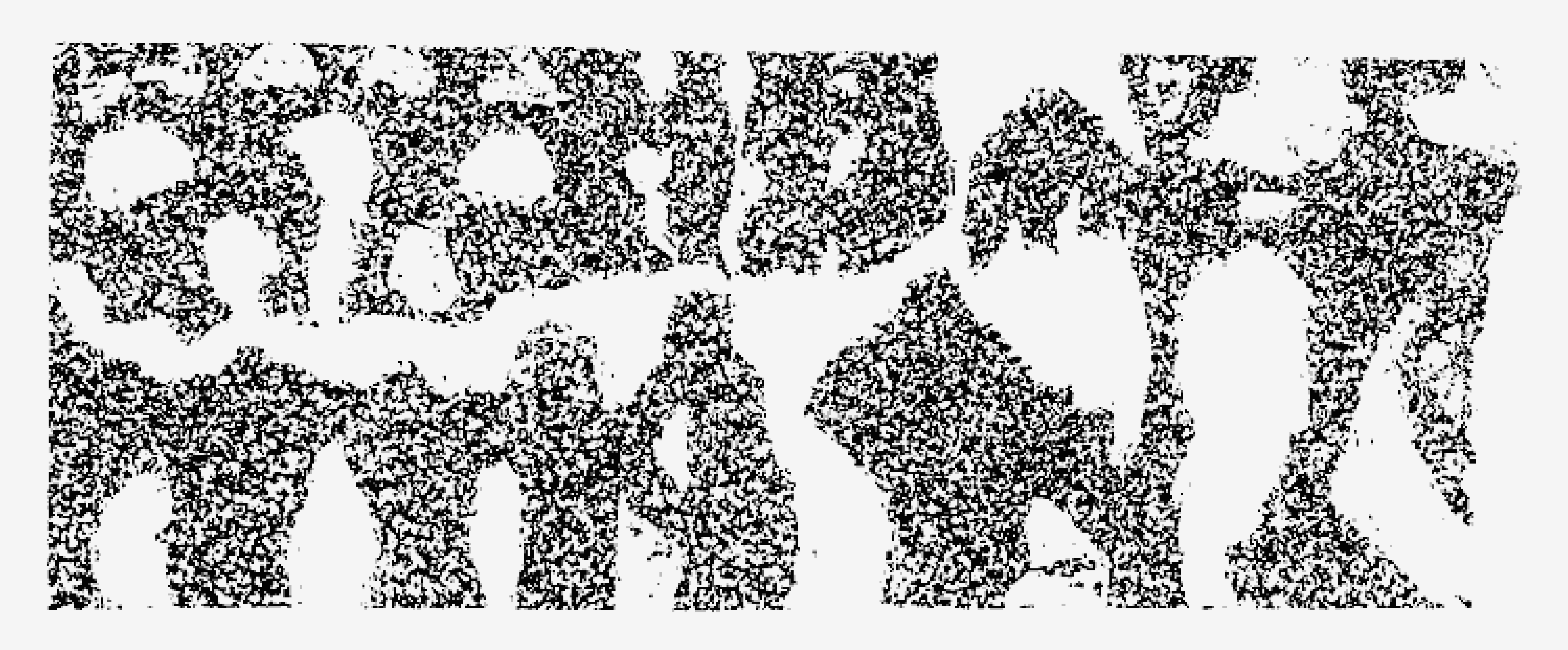
الحمام .. (ص ١٠٥) . وفى قمة أزمتها مع «القناص» ، نراها تناجى نفسها وهى تهتف «لو كان حماما يقفل لسكنت فى هذا الحمام» . (ص ١٨٧) . وحين تبلغ علاقتها مع القناص ذروتها التراجيدية تناجى نفسها فى «مونولوج حزين ، وهى تنازع الموت : «.. أريد التمدد والنوم فى حمام ، أترك مياهه الدافئة تسيل ، تسيل فى صوتها أجد الطمأنينة ، وفى لمسها لجسدى وكأنها تهدئه . واعدة إياه بحل انتفاخه .. » . (ص ٢١٩ / ٢٢٠) . والحمام على ماتشير تلك الرموز ، هو مرفأ الأمان والطمأنينة لنفسها . وهو يعكس الجانب المنطوى المضطرب من نفسها حيث تجد فيه الحنان والدفء .

وقد استخدمت هذا الرمز نفسه فى روايتها الأولى (ص ٣٦) ليدل ماؤه على الطهارة ، لكنها لم تعمق دلالاته فيها تعميقا يثير تعدد النظرة والتفسير على نحو ماتحسن توظيفه هنا وتحريكه ، ليجسم لنا مشاعر الخوف والهلع التى لاتجد لها تهدئة إلا فى ذلك الملاذ . ومن الرموز المستخدمة أيضا .. «رمز» «ريشة الطاووس» وقد استخدمته من قبل فى روايتها الثانية ، وهو «رمز فيه صراحة الكشف والاعتراف» ، ومدلوله جنسى . ومن الرموز أيضا «أفريقا» فهى ملاذ لخال البطلة وجد فيها الأمان بعد إخفاق صراعه القومى والحزبى . وهى «ملاذ» «ماجد» وجد فيها غنى بعد فقر . و «الهجرة» عند الكاتبة هى ملاذ اللبنانيين ، من الفساد السياسى أو الفقر أو افتقاد المرأة الرجل فتصبح أنثد «عانسا» على ماكانت «ملاذا» للبطلة إذ قبلت التضحية بثقافتها ومابينها وبين «ماجد» من فروق جوهرية ، وقبلت الهجرة رغم هذه الفوارق . والنهاية الفاجعة للبطلة ، هى أيضا «هجرة» إلى العالم الآخر ، من هذا الواقع اللبنانى الدامى .

ومن رموزها كذلك «البرتقالة وسرتها» (١٧ / ٢١٠) وهى إشارة إلى شدة الارتباط بين البطلة وبين أمها ، على نحو لاينفصم . وإلى شدة تأثير هذه الأم فى شخصية الطفلة ، وإلى هذا الارتباط الوثيق يعزى ما استقر فى خبيئات شعورها من خوف وكذب ورغبات جنسية مكبوتة ، وإحساسها بالظلم لإيثار أخيها عليها ، مما غرس فى أعماق الطفلة شعورا عميقا بالكره والازدراء لأمها ، وهو شعور نما ، واستفحل شره وخطره ، وانعكس على مظاهر سلوكها الخارجى فى الرواية ، على ماتبينا . **وهى تستخدم كل هذه الرموز استخداما تكشف الكاتبة بنفسها عن كثير من دلالاتها ، على مارأينا مما يوهن من تأثيرها على ماتحتشد به هذه الرموز التى ابتدعتها من دلالات عظيمة الإيحاء . لكن أشد الرموز احتفالا بالدلالات لديها يبدو عند توظيفها رمز «المطر» ، «فالمطر الخفيف» رمز التفاؤل والبشرى ، و «الثقيل» رمز الظلمة والخوف . بل هو الموت والفناء ، ويبلغ الرمز ذروته وهى فى نزعات الموت بعد خروجها من بناية القناص** . وحين كانت تعبر الطريق إلى الرصيف الآخر . أفرغ «القناص» رصاصات قاتلة فى جسمها . وكانت مستبشرة وهى تعبر الطريق ، فقد وعدها بالزواج منها فى ذلك اللقاء الأخير بينهما ، وصور لها «خداع الحس» أنه سيحقق وعده ، حتى لقد بدا لها «وكأن الحرب قد توقفت ، «عندما قال لى بأنه سيتزوجنى» .. هذا الليل جميل .. رغم أن زخات المطر **خفيفة** قد بدأت تهطل .. » لكنها حين سقطت وتبينت أنها مضرجة بدماء الغدر مهدت لذلك بقولها : «إنها تمطر ، إنى أتعثر .. » «وحين تحققت من الدماء .. تزيد إحساسنا بما يحمله المطر من نذر الشر والفناء فى وجهه الآخر ، .. » نقاط المدة لاتزال فوق وجهى .. ما عدت أمد يدى أتحسس الدماء التى تسيل ، بل بقيت ساكنة لاأسمع سوى المطر ينهمر ، فوق «الكيس الأصفر» الذى ظننت أنه منقذى إلى الأبد .. » (ص ٢٢٤ / ٢٢٦) . وهنا يبلغ توظيفها لرمز المطر قمة الفن الحافل بالإيحاء ، لأنها لم تفصح عن دلالته ، وتركته ، ليحمل طبيعته الخفية القابلة لأكثر من احتمال ، إذ هو هنا رمز اكتفت فيه بالتلميح لا التصريح . و «المطر» رمز إنسانى طالما استخدمه الشعراء والروائيون بدلالات لها وجوه عديدة ، وقد استخدم «جويس» كثيرا من الرموز ، خاصة رمز «الماء» . «فى صورة الفنان» يوحى الماء بكثير من الدلالات منها «الماء الذى يبلل به الطفل فراشه . «وماء الحياة» ، «وماء التعميد» و «الماء عنده رمز إلى أيرلندا وإلى الأسرة والكنيسة . وهو يرمز عند البطل إلى كل شىء يريد هجره لكى يحافظ على قوة الخلق . و«الماء» هنا رمز إلى الموت ، لكن «ماء التعميد» لديه يرمز إلى الحياة ، هكذا يحتمل «رمز الماء» تفسيرات تنظيم الحياة برمتها ، وقد استخدمت الرموز فى القصص الحديث والشعر والمسرح خاصة مسرح العبث ، واحتفل به كتابها احتفالا شديدا ، كرمز «الحوت» عند «**هرمان ميلفيل**» «**فهو آنا**» يرمز إلى القوة العابثة الشريرة ، أو الواقع ، أو اللامعقول ، كما احتفلوا باستخدام رموز كالطريق والماء والطيور وغيرها متأثرين بعلم النفس إلى جانب احتفائهم بالأسطورة . وقد أفادت الكاتبة من «الرمز» العالمى فى استخدامها «رمز المطر» على هذا النحو الذى يرتفع من الشخصى ليكون رمزا إنسانيا ، كما أفادت من استخدام الشعراء المحدثين له مثل «**أدونيس**» ، و «**السياب**» ، وغيرهما ، وذلك على عكس استخدامها لرموزها الخاصة ذات الدلالات الضيقة المحددة ، والتى قللت من تأثيرها بعمدها إلى تفسير بعضها أو التحويم حول جوانب من تفسيرها .

وفى استخدامها «الأساطير» ، تلجأ إلى أبسطها ، مثل استخدامها «القرينة» كلما كان يحزبها أمر يثير أزمتها النفسية ؛ و«..سمعت صوتى يعلو ، لكن كأن قرينتى زارتنى فى ساعات الصحو واليقظة ، وقطعت حبال صوتى .. » (ص / ١٠٤) وذات مرة وهى فى الضيعة نادتها قرينتها : «.. وخفت منها حيث أرتنى نفسها وهربت منها .. » (ص / ١٥١) ، ومرة أخرى تصحو على بكاء أطفال مع أمهاتهن . وقد شردتهم الحرب الأخيرة فجاءوا جميعا من قراهم فى الجنوب التجاء إلى «بيروت» . وكانت تسمع مثل هذه الضجة وهى نائمة ، وعادت «قرينتها» تضربها وهى نائمة ولاتستطيع فتح عينيها . وكانت تراقبها فى زاوية الغرفة . و«قد جاءت» بصحبة رجل لم أتبين شكله ، لكن ثقل جسمه كان يبعد عنى الشك بأننى فى حلم . كان ثقل جسده الملتصق بجسدى يمنحنى قشعريرة خفيفة . وكأنه مد «بريشة طاووس» ..

وماعدت أعى إلا أنى أترنح وأنتفض من اللذة ، وعينى على قرينتى التى لاتزال تراقبنى فى زاوية الغرفة . وكلما وددت أن أكمل انتفاضتى ولذتى أربكنى وجودها وانتشائى أمامها . وتعالت هذه الأصوات .. وفجأة



وجدت نفسي أتفرس في الجدار وأرى البيت ساكناً ، والشمس قد دخلت وسطه ولاوجود لقرينتي . ولا للرجل .. » (ص ١٥٥ / ١٥٦) .

وعلى هذا النحو تستخدم « الأسطورة » متأثرة في ذلك بجبران الذي كان يستخدم « القرينة » أو الجنية » أو التابعة » التي تتحول إلى « عفريت يعاديه ويضع العثرات في سبيله .. » (٥٨)

وهذا استخدام للأساطير منتزع من البيئة ، ولاترتفع فيه إلى الآفاق الإنسانية . وهي تمزج « الأسطورة » بالنبوءة ـ على مانتبين هنا ـ من تنبؤها بعلاقتها بالقناص . كما تمزجها « بالأحلام » « والكابوس » و « الهذيان » وأحلام اليقظة . وهي إبان الحرب ، ماذاقت طعم النوم الهادئ العميق ؛ « كنت أنهض في الصباح التالي وكل عظام جسمي مرضوضة ، وكأنى قضيت الليل الماضي ممدة على الفراش . بينما كان ينحنى على رجلان بسوطيهما يجلداني » (ص ١٣٥) .

وهي هنا تمزج « الحلم » بالكابوس الذي يعكس تجاربها البشعة مع كل من « مالك » و « ماجد » . لكن استخدامها للأسطورة لايمتاح من نبع الأساطير العالمية ، في صورة إجمالية وإنما تستمد من بيئتها المحلية ، متأثرة باستخدامات الأدباء اللبنانيين كجبران ، وهي ترى مثلهم أن « القرينة » ، تقابل « الضمير » أو « الرقيب » أو « العرف الاجتماعي » ؛ وهي تشبه في هذه المحلية . « إملي نصر الله » ـ على ماأسلفنا ـ حين سخرت أساطير القرية لتجسيم مشاعر بطلاتها خاصة في « طيور أيلول » . وإلى ذلك ، فهي تخلط الأسطورة المحلية بالحقيقة ، حتى يمتزج كل منها بالآخر ، على مايتضح في أسطورة « الناظرة » أو « المحشية » . والتي تحولت من حقيقة إلى أسطورة . وليست هذه الأسطورة التي يحكيها « أهل الضيعة » دون أن يعرف شبابها حقيقتها ، إلا لعمتها « خديجة » التي أصيبت بلوثة بعد ضياع فلسطين ، واحتجاز ابنها التي كانت قد تزوجت هناك قبل حرب فلسطين ، و « ضاعت بضياع فلسطين » (١٥٢ / ١٥٣) . ومابرحت « ناظرة » وراء الأفق ، تسير في القرية وهي تهذى ، متطلعة إلى حيث احتجزت ابنتها في الأرض السليبة تنتظر عودتها ، حتى سموها « الناظرة » . ثم استبد بها الهذيان فشرعت تطوف القرية مستجدية القرش بعد القرش وتحشو ثيابها بهذه القروش حتى أسموها « المحشية » .

وكل هذه الاستخدامات ، منتزعة ـ على مانتبين ـ من البيئة المحلية السائدة ، أو هي تبتدعها ، وهي تسير في هذا أيضا على نهج « **إملي نصر الله** » . لكنها أساطير لاتتدرج لترتفع بـ « الأنا » ليتسع لديها حتى يندمج بما هو كوني . من خلال هذا « الأنا الفردى » ، أو « الشخصى » ، ليسير به في مسار جديد ، ويندمج فيه الروحي بالزمنى لعالم « أزلى وإلهى ينبثق في العالم اليومى » على مايقول « **إزرا باوند** » . ومن ثم يتسنى للمبدع في هذا المجال أن يتحرك في ظلال العلاقات والروابط الداخلية للعمل الأدبي . فتتزاحم لديه صيغ التضاد والتناقض والتداخل ، والإغراب عن الصور والدلالات والتعابير ، محاولا عن طريقها الوصول إلى « أسطورة زمانه أو عصره » .

وهذا لايتحقق عن طريق الصور العقلية أو المنطقية . ولكنه يتحقق بالإبداع في صور الرمز المتعددة التي تعكس قدرا من الدلالات والإيحاءات في بنية حية يتيح لها التعدد والتناقض . ولذا فإن الرمز والأسطورة وأشكال الحلم وغيرها ، التي يلتقطها الروائي أو الشاعر ، تعوضنا في جملتها عن فقر المنطق وعجز الأبنية التي تأبى التناقض ؛ على ماتعوضنا عن جمود المفاهيم الثابتة ؛ وهي تحمل في ثناياها إلى جانب ذلك ، ماينقله إلى الذهن وتلتقطه من عالم الغيب والعدم ، من صور غائبة لايحيط بها الأسلوب المباشر . ومن هنا أتت قيمة تلك الأدوات الفنية الرائعة في الرواية الحديثة ، وخصوصا رواية « **تيار الشعور** » . وقد أحسن الكثيرون استخدامها على مابدا لنا في بعض الإشارات السالفة . لكن المبدع إذا لم يرتفع بهذه الأدوات إلى ذلك المستوى السامق ، أصبح مفتقرا فيه إلى كثير من الحيوية الزاخرة بشتى الإيحاءات . وكان أقرب إلى المباشرة في أجزاء عمله الروائي على مانرى في أجزاء من هذه الرواية رغم مافيها من ثراء المعطيات ومحاولات التجريب الجادة . وأمارات الإيحاء البارزة على ماأشرنا من أمثلة استعانت بها في تصويرها حالة الضياع والغربة والخوف والقلق والتمرد التي تعيشها شخصية

البطلة ، متأثرة بالحرب الأهلية الطاحنة أو متأثرة ببيئة الأسرة الخاصة بالمتناقضات . وقد أحسنت تحريكها لعاطفة الخوف التى تستبد بنفسية البطلة ، استبدادا وجه كل تصرفاتها ومظاهر سلوكها المختل المضطرب اللامعقول حتى لتجعلنا نحس أن «الخوف» هو الدافع الأساسى لكل ميول البطلة وخواطرها وانفعالاتها ، وبخاصة سلوكها المنحرف الذى يبرز «الجنس» قضية كبرى فى الرواية . على نحو مايبرز «أهوال الحرب» . وكلاهما يؤثران فى اتجاهات البطلة وميولها ورغباتها وتصرفاتها .

«والجنس» مشكلة كبرى لدى البطلة . ومنذ البداية تطالعنا خيانة أمها فى طفولتها ، وتصاحبنا فى ثناياها . وتبرز ذكريات هذه الطفولة الخائفة بين الذكريات المبثوثة ، كأنها شبح مخيف يطارد البطلة إلى أن يسوقها فى النهاية إلى التهلكة . وبين هذه النهاية والبداية تبرز مشكلة «الجنس» لتطل بوجه بشع فى علاقتها مع «مالك» الذى يفرض عليها علاقة منحرفة معه ، فتذعن له فى تسليم متردد ، وكانت علاقتها به تمثل «علاقة المتفرج الخائف» (ص ١٦٦) و«بماجد» زوجها (ص ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١) ، وقد كانت تحس بالغثيان حين يقترب منها ، وعلاقتها بقناص البناية (ص ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ..) وهى قد فقدت عذريتها ، وأجهضت مرتين (ص ٣٦) ومن قبل حتى خالها المكافح الثورى ، يحاول إغواءها . هو وابن خالتها (ص ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧) وهى تصور الجنس تصويرا ينتمى إلى «الأدب المكشوف» . والتعرى الفاضح وتستعين بعبارات حادة صارخة . فى تصوير هذه العلاقات ، خاصة علاقتها الأخيرة بالقناص . ورغم ان البطلة ، من أسرة محافظة . وهى خجول ولاتعرف الرقص والغناء . وهذا كله يعكس تأثر الكاتبة بفكرة تمرد الفرد وحريته إزاء قيود المجتمع من أثر الفكر الوجودى الذى لاحظناه على الروايات النسائية السابقة .

أما مشكلة الحرب . فإن الكاتبة قد عكست بشاعتها وتناقضاتها وأحسنت المزج بين تناقضات الحرب وتناقضات الشخصيات من خلال الفصلين الأخيرين فى الرواية على مايتمثل فى شخصية البطلة (ص ١٣٠ / ٣٢٧) وشخصية أخيها «أحمد» الذى تحول إلى «قناص» ، وشخصيات رفاقه ، وفى شخصية القناص . وأحسنت تصوير دوافع هذه الحرب الغامضة التى تثير الحيرة والتساؤلات المصحوبة بمشاعر الأسى والألم (ص ١٧٩) . فالحرب على ماتحكيه البطلة من خلال تداعياتها ومونولوجها . وبخاصة فى نظر أخيها الذى تتناقض مفاهيمه عن دوافعها ، أهو يحارب ليدافع عن «حق الشيعة المهضوم» أم أنه هو «كل الشيعة» جلب على بيروت أم هو يحارب «ليدافع عن الفلسطينيين ضد الكتائب ..» ؟ (ص ١٨٠) ، لكنه هو نفسه شأن كل المتحاربين لايعرف السر وراء دوافع هذه الحرب المشئومة ، يوما يقول «إنه يحارب لأنه شيعى وحقه مهضوم ..» لكنه يراجع ويقول : «أنا وغيرى نحارب الإمبريالية ، نحارب أمريكا . وأحيانا هذه خطة إسرائيلية لتفريق العرب عن بعض . يريدون قسمنا ولن يفلحوا .» بعد أيام يقول «إن الفلسطينيين يحاربون معنا . ثم الفلسطينيين لادخل لهم . هذه حرب لبنانية محض .. بعد أيام .. أنا شخصيا أحارب من أجل القضية الفلسطينية .. أنا مع أى محروم . أنا مع الأقلية . وهم أقلية مثلنا أهل الجنوب .. هذه مؤامرة ضدهم ، ونحن نفشل هذه المؤامرة ..» ومرة يقول «قلبوها طائفية» (ص ١٨١ / ١٨٢) .

وهذا كله يعكس بشاعة الحرب وتناقضاتها فى النفوس ، ومن هذه التناقضات ، أن أهل الضياع يبيعون إنتاجهم الزراعى من التبغ فى إسرائيل (ص ١٥٢) ، ومنها أن الناس الذين كانوا دائما يخشون الحرب ، أصبحوا يخشون نهايتها لأنها أصبحت مصدر ارتزاقهم . وأنهم يخشون لذلك أن تنتهى فينقطع مصدر عيشهم ، على مايتضح ذلك من موقف أخيها ، بل على ما يعكسه موقف البطلة نفسها . إذ تحدثها نفسها ، بالخوف من نهاية الحرب ، حتى لايختفى «القناص» . لأنه إن تركها «لن يكون هناك رجل آخر فى حياتى .. والحرب قد جرفت معها المقاييس لكل شىء ، للغنى والفقير ، وللجمال والبشاعة ..» (ص ١٩٨) . وهذا «القناص» نفسه ، هو أثر من آثار التناقض «الذى أشاعته الحرب بين الناس . فشخصيته تنطوى على ملامح إنسانية ، وشأنه فى ذلك ، شأن أحمد ، لكن الحرب قلبت معايير كل شىء» .

بيد أن أعظم تناقض هو ماحدث لشخصية البطلة نفسها . فهى المترددة الخائفة المذعورة أبدا ، تنقلب فجأة ، فى عبثية صارخة . وفى اندفاع إلى التهلكة دون تمهيد ، فتتبدل شخصيتها على غير توقع ، لتصبح شديدة الإقدام والجسارة على نحو يعكس صورة مجسمة لما أحدثته هذه الحرب من متناقضات إذ تتصدى فى اندفاع غير معهود فى شخصيتها إلى اقتحام أهوال لتصرف القناص عن القتل . وكانت قد لمحته عيناها فى المنزل المجاور لعمتها فى إحدى زياراتها لها . وحدثتها نفسها أن تحذر منه أو تبلغ عنه السلطات ، لكنها فجأة تندفع مستجيبة لحيلة ألمت بخيالها . وصممت أن تتوسل بهذه الحيلة لتحول بينه وبين القتل . وتندفع إلى بناية عمتها المجاورة لبنايته لتنفذ هذه الحيلة . لتظهر نصف عارية ـ «حتى تلفت نظره ـ وهى تدندن بأغنية (ص ـ ١٦٩ / ١٧١) . وتنجح فى لفت نظره ، لكن الأمر لايلبث أن يتحول إلى إقامة علاقة جسدية محمومة بينهما . تشبع فيها كل ماكانت تزخر به أعماقها من أحلام الجنس ونزعاته ، وتحس انه حقق لها ماكانت تفتقده من انتشاء الجسد» على حد تعبيرها (ص ١٢٥) وتعيد إليها هذه العلاقة الإحساس بالحياة بعد أن كان راكدا فى نفسها ، حتى لقد كانت تهتف وهى فى طريقها إليه كل مرة ، فى فرح وغبطة «... وأخذت أعود إلى الحياة بين طابق وآخر ..» وكانت فى كل لقاء جسدى بينهما تحس بنشوة تحمل ألم الماضى ومرضه ، وتفجر كل داخلها الزاخر بالرماد والحمم والأتربة النارية الخانقة ، وتثور كلها لتعقد سحابة «فوق كل أيامى الماضية» (ص ١٦٤) . وهذا كله يعكس هذه الحرب وتناقضاتها ، بل يعكس إحساسا صارخا بعبثية الحياة ، وخلوها من المعانى .

لكن مايخفف من بشاعة هذه التناقضات التى نقلتها خلال التداعى والمونولوج الداخلى ، مارسمته من بشاعة هذه الحرب التى لاتبقى ولاتذر ، وإن كانت تلجأ إلى التصريح والمباشرة والتقرير فى نقل أكثر أهوالها وتناقضاتها ، وكان أحرى بها أن تسوق أمثلة ـ على كل ذلك ـ دون التدخل المباشر الذى يقرر ذلك كله .. لكنها فى إجمال ، كانت على

درجة كبيرة من التوفيق فى نقل هذه البشاعة وتلك المتناقضات ، وعكست لنا تشريحا كاشفا للإنسان العربى الذى دمرته هذه الحرب ، وهو يصارع فى بيئة غدت تحكمها النوازع ذاتها التى تحكم الضوارى ؛ ولاسيما دافع الأثرة الذى ترسم صورة براقة لوحشيته .

وإن هذه الحرب لهى ملحمة للشهوة المادية التى استبدت بالنفوس بدفعها ظمأ جارف إلى الغنم المادى ، فالمال هو المعبود الأوحد ، وهو المعيار الوحيد لقيمة البشر . وهو رحيق الحياة ورضابها الذى يسيل فى الأفواه ، بل هو الدم الذى يتدفق فى العروق ، ويمد تلك النفوس الضالة ويغذى عقولهم وقلوبهم ، إن إغراء اللذة وتوهج الدولار هو موسيقاهم وشعرهم وفلسفتهم بل هو دينهم ودنياهم ، وهو المادة التى تصاغ فيها أحلامهم . تحت طلاسمه السحرية يبدعون الجمال ويقترفون الجرائم ، ويزهقون الأرواح ، وهى تقرر كل ذلك فى أسلوب شاعرى آسر ، يغوص بنا فى ضمير وجودنا وأغوار نفوسنا .

وهذه الحرب البشعة كانت حصاد الفساد السياسى أو الاجتماعى ، وهى تمزج ذكرياتها بذكريات خالها فى فصل كامل على لسانه (ص ٤٤ / ٧٨) . وهى تنقل فيه كفاح «حركة الهلال الخصيب» فى سبيل إنشاء سوريا الكبرى ، وتتحدث فيه عن وقائع تاريخية ، مثل محاولة الانقلاب ضد «فؤاد شهاب» والحكم بالإعدام على «سعادة» بعد فشل هذا الانقلاب فى عيد رأس السنة ، وتتحدث عن «حزب جنبلاط التقدمى الاشتراكى» (ص ٥٣) ، وعن «الكتائب اللبنانية» ، وعن «النجادة» ، وعما فعله أعضاء الحزب بعد فشل الانقلاب ومنهم خال البطلة «هاشم» ويتدبرون هربهم ، وينجح هو فى الفرار إلى أن يستقر أخيرا فى إفريقيا لتكون له الملاذ من الفساد السياسى . بعد ما كانت ملاذا لأمثال «ماجد» من «الفساد الاقتصادى والاجتماعى» .. وهما مثلان لأنماط المهاجرين من لبنان .

وهى تنقل لنا هذا الصراع دون تحيز لموقف معين ، على نحو مافعلت فى روايتها الثانية من نقلها «قضية الشيعة» دون تحيز . وعلى نحو مافعل أيضا «حليم بركات» فى روايته «عودة الطائر إلى البحر» التى صور فيها حركة القوميين السوريين . فى تجرد وموضوعية وربما كان حديثها عن «الصراع السياسى» إلى حديثها عن «حرب لبنان» من العناصر الجديدة القليلة التى تضاف إلى تراث الرواية اللبنانية المعاصرة ، وأكثرها يتناول هموما فردية على ماسلف . وربما تميزت فى ذلك عنها ، فهى إلى الموقف الفردى ، نقلت إلينا «صورة للصراع السياسى» فى لبنان وهو من أسباب الحرب الأهلية ، كما نقلت صورة فردية مجسمة لهذه الحرب وآثارها المدمرة لكل شىء ، كما تميزت بمقدرة الكاتبة على توظيف تيار الوعى فى أكثر أسسه ، توظيفا فنيا لافتا .

وأعظم مقدره فنية أتيحت للكاتبة فى توظيفها عناصر هذا التيار تجلت بنوع خاص ، فى توظيفها «عاطفة» «الخوف» «وذكريات الطفولة» . وهذه تبرز لنا دائما فى الرواية طفلا يسكن أعماقنا صغارا ، ولكنه لايفارقنا كبارا . وقد يسلمنا إلى عالم الحلم ، وإلى أحلام اليقظة ، أو الهرب من واقع الحياة الهادر من حولنا ، إلى عالم الطفولة نلوذ به ، وهذا استسلام لنداءات الماضى الكامنة فى نفوسنا جميعا ، والتى تجاوز فينا عالم الأحلام والحنين إلى العالم الطفولى . و«الطفولة» والخوف . يكادان يكونان معا «اللازمة الدائمة» التى تبرز فى ثنايا الرواية وتفرض وجودها فى تجسيم كاشف عن أعمق الدلالات ، وكأن كلا منها «لازمة موسيقية» تتردد أصداؤها فى أجواء الرواية كلها ، فى مزاوجة فنية رائعة منهما ، وهى مزاوجة تقوم هنا بدور الحبكة فى القصة السردية ، وتبث الاتساق والانسجام ، إلى ماتبثه من شاعرية الرمز وإيحاءاته . ومن هذه المزاوجة الفنية ، مانراه من تزاوج بين الفضيلة والرذيلة فى شخصية البطلة ، فهى متطهرة الروح ، وثنية الجسد وانقسام شخصيتها بين الفضيلة والرذيلة ، انعكاس للازدواج الذى تعانى منه الفتاة ، وهو ازدواج كان حصاد العرف والحرب فهى متأرجحة بينهما حتى تنتهى إلى مصيرها الفاجع ، كما انتهت مدام بوفارى . ومصرع البطلة ، هو تجسيد لضميرها الاجتماعى أو الدينى الذى ظلت الرواية تتأرجح بينه وبين ميولها الكامنة التى كانت تطل علينا من خلال تداعيات البطلة ، .. لكن مصرع البطلة على النحو الذى رأته «صاحبة الرواية» ، غير مقنع ؛ فكيف لفتاة وهى تعانى سكرات الموت ، إثر رصاصات قاتلة ، أن تسخو بمثل هذه التداعيات التى لايتسع لها مقام الرواية فى «تيار الوعى» ، ولها متسع فى القصة السردية : على أن «مصرع البطلة» على هذا النحو الفاجع ، هو انتصار لإيمانها بالعرف المتوارى فى «اللاشعور» ، وهو فى الوقت نفسه ، انتصار للعرف نفسه وتأكيد لسيادته .. على أن مصرعها يوحى بأنها كانت «ضحية» مثل الكثيرين — فى كفاح الروح الإنسانية ، فى سبيل إيجاد الاتساق فى غمار تلك الأوضاع الشاذة ، وفى معترك الأهواء البشرية الضارية .

غير أن البطلة فى الحق هى صورة صادقة للحياة فى لبنان ، وهى فى رذيلتها ونهايتها الفاجعة ، وعلاقتها العابثة أو اللامعقولة بقناص الحرب ، هى فى كل ذلك ، شديدة الأمانة فى الوشاية بأصداء الواقع المعاش فى بقعة عزيزة من عالمنا العربى . فى حقبة دامية من تاريخنا ؛ فهى تجمع بين المتناقضات المتخم بها ذلك الواقع المحيط . فهى لاهية . وجادة ، وهى جاحدة ومؤمنة ، وهى شجاعة وجبانة . ومثالية وحسية إلى آخر تلك المتناقضات النفسية والخلقية .

وإن كنا فى نهاية الأمر ، لانرى مشكلة الفتاة العربية فى لبنان على نحو هذه الصورة القاتمة التى نقلتها الأديبة فى روايتها «**حكاية زهرة**» وفى روايتها السابقة عليها بنوع خاص «فرس الشيطان» التى تصور فيها دائما الفتاة العربية فتاة متمردة منطلقة من كل قيود العرف والتقاليد ، وتبدو متحدية متمردة على هذا النحو العابث ، الذى نقلته فى الرواية ، وإن بدا هذا التحدى هنا ، وكأنه حتمى أو أمر مفروض على الفتاة العربية أن تعيشه ، ولم هذا الاختيار الدائم لبطل ضائع كتبت عليه الغربة الروحية ، وكأنها حتمية ، لا يجد لأزمته سوى حل فردى زائف ، فيسقط منهارا مستسلما لغرائزه ؟ ولم هذه الشخصية العاجزة دائما عن الانتماء إلى الواقع المحيط ، وعن المشاركة فى تشكيل واقع أفضل ؟ .. أليس فى الوسع تقديم رؤية نستشرف فيها مستقبلا أمثل ؟

على أن كل ذلك ، لا يجعلنا نغض من قيمة هذا العمل الفنى الذى لا يصدر إلا عن موهبة أصيلة يعقد عليها أعظم الآمال ، بما وفرته

لعملها هذا من عناصر الفن ، فى إطار تيار الوعى .

كما يعكس قدرة الكاتبة على التجديد والتجريب ، وقدرتها على الإفادة من تطور الرواية العالمية ، على نحو يشي بموهبتها الفذة . فى هذا العمل ، الذى يمثل نضجا فنيا تتفوق فيه على عمليها السابقين ، وهو نضج دل عليه احتفال شديد بشاعرية الرمز واللغة والحوار ، وإن قلل من تأثير هذه الشاعرية لدى المتلقى ما جاء فى الرواية من «عامية» و«بعض الكلمات المحلية» التى لا يفهمها أكثرنا

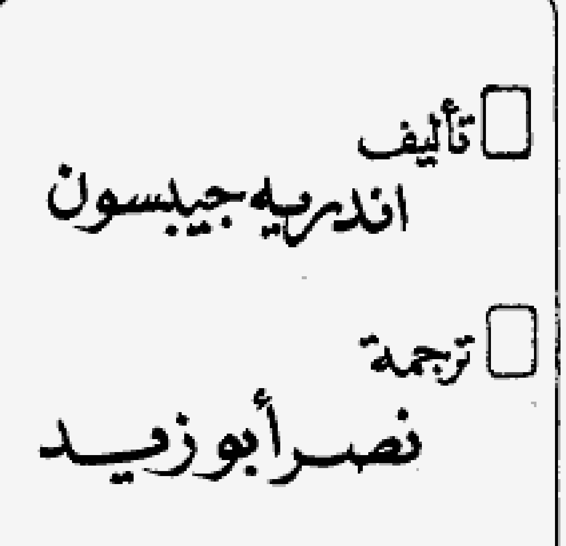
لكن الكاتبة فى إجمال ، بهذه الرواية الحافلة بما أشرنا إليه من عناصر الفن الروائى الحديث ، تشارك فى مسيرة الرواية العربية .

• هوامش

(١) نظرية الرواية . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١ ، ترجمة الدكتورة إنجيل بطرس سمعان ، مراجعة الدكتور رشاد رشدى : ص ١٠ / ١١ .
(٢) القصة فى الأدب الإنجليزى . تأليف الدكتور طه محمود طه ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ٨٧ .
(٣) نظرية الرواية ، ص ١١ / ١٢ .
(٤) نفسه ، ص ١٢ .
(٥) نفسه ، ص ٢٠ / ٢٤ .
(٦) عشر روايات خالدة ، تأليف سومرست موم ، ترجمة سيد جاد وسعيد عبد المحسن ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٠ : ص ٧ / ٨ .
(٧) نحو رواية جديدة ، تأليف آلان روب جرييه ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، القاهرة دار المعارف : ص ١٠ .
(٨) نظرية الرواية ، ص ١٦٦ .
(٩) القصة فى الأدب الإنجليزى للدكتور طه محمود طه ، ص ٤ / ٦ .
(١٠) نفسه ، ص ١٣٠ .
(١١) تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، تأليف روبرت همفرى ، ترجمة الدكتور محمود الربيعى ، ص ١٧ / .
(١٢) نفسه ، ص ٢٦ / ٢٧ .
(١٣) القصة فى الأدب الإنجليزى ، ص ١٥٥ .
(١٤) تيار الوعى ، ترجمة الدكتور محمود الربيعى ، ص ٢٦ / ٢٧ .
(١٥) القصة فى الأدب الإنجليزى ، ص ١٥٧ / ١٥٨ .
(١٦) نفسه ، ص ١٥٨ / ١٦١ .
(١٧) تيار الوعى ، ص ٧١ / ٧٢ ، القصة فى الأدب الإنجليزى ص ٢٠٤ .
(١٨) نفسه ، ص ٨٧ ، ٨٨
(١٩) نفسه ، ص ١١٥ .
(٢٠) عالم القصة ، تأليف برناردى فوتو ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى هدارة ، القاهرة عالم الكتب ١٩٦٩ ص ٢١٠ .
(٢١) نفسه ، ص ٢١٠ / ٢١٣ .
(٢٢) موسوعة جيمس جويس للدكتور طه محمود طه ، الكويت ، وكالة المطبوعات ١٩٧٥ ، ص ١٥٩ / ١٦٤ .
(٢٣) نفسه ، ص ٢١٠ / ٢١٣ .
(٢٤) نفسه ، ص ٢٨٥ .
(٢٥) نفسه ، ص ١ .
(٢٦) نفسه ، ص ١٩ / ٢٦ .
(٢٧) ينبغى التنويه بجهود الأستاذ الدكتور طه محمود طه فى مجال التعريف بتيار الوعى ، وهو منذ عام ١٩٥٧ أثناء دراسته فى أيرلندة ، يعكف على دراسة «جويس» و«تيار الوعى» وأعلام القصة الحديثة ، وله فضل كبير فى هذه المجالات ، بل إنه لرائد ينبغى الاعتراف بمآثره فى هذه المجالات المستحدثة ، وكان بحق رائدا من رواد الكتابة عن «تيار الوعى» فى الأدب الغربى الحديث ، وكتابه الموسوعى عن «جويس» من أوثق المصادر وأعظمها فى هذا المجال ، وأعترف له بالفضل علىّ فى هذه الاستفادات منه ، على ما أفادنى كثيرا حين كان يشرفنا بزمالته وأستاذيته فى الجامعة ، وطالما أفدت من فيض علمه ، ما أقربه دائما ، عرفانا منى بالجميل
(٢٨) قلعة آكسل ، تأليف إدموند ولسون ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، الجمهورية العراقية ، وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة رقم ٢٧ ، عام ١٩٧٦ ، ص ١٧٩ .
(٢٩) موسوعة جيمس جويس ، ص ٢٤٩ .
(٣٠) نفسه ، ص ٢٤٠ .
(٣١) نفسه ، ص ٣٨٨ / ٣٩٨ .
(٣٢) دراسات لأعلام القصة فى الأدب الإنجليزى ، للدكتور طه محمود طه ، القاهرة ، عالم الكتب ١٩٦٦ : ص ٩٢ / ١٢٥ .
(٣٣) نظرية الرواية ، ص ٦٧ .
(٣٤) من حديث له نشر فى رده على الدكتورة لطيفة الزيات نقلا عن كتاب : الجهود الروائية للدكتور عبد الرحمن ياغى ، بيروت ، دار العودة ١٩٧٢ ، ص ١٠٢ .
(٣٥) بانوراما الرواية العربية للدكتور سيد حامد النساج ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ١٦ / ١٧ .
(٣٦) القصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٦ ص ٤٣ .
(٣٧) نفسه ، ص ٣٠٢ / ٣٠٧ .
(٣٨) الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث للدكتور يحيى عبد الدايم ، القاهرة ، دار النهضة المصرية ، ص ٣٢٧ .
(٣٩) بانوراما الرواية العربية ، ص ١٠٧ / ١٠٩ .
(٤٠) الموقف الأدبى ، دمشق ، العدد رقم ١٠٠ ، آب ١٩٧٩ ، من محاضرة له فى ندوة لاتحاد الكتاب العرب فى دمشق ، ويعبر فيها عن مشاعر الغبطة لزيارته وطنه بعد غياب دام خمسة وعشرين عاما ، وفى العدد نفسه تلخيص لحياة الكاتب وأعماله ، وفيه أنه ولد فى «الكفرون» فى منطقة «صافيتا» فى سوريا ، وأنه من مواليد عام ١٩٣٦ ، وهاجر وهو صغير إلى لبنان ، وتخرج فى الجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٥٥ ، ثم نال الدكتوراه فى «علم النفس الاجتماعى» من جامعة «ميتشيجان» عام ١٩٦٦ . أما أعماله الأدبية فهى ثلاث روايات مطبوعة ، هى «القمم الخضراء» (١٩٥٦) و «ستة أيام» (١٩٦١) و «عودة الطائر إلى البحر» (١٩٦٩) ، وله مجموعة قصصية هى «الصمت والمطر» (١٩٥٨) وذكرت المجلة وقتها أنه «أستاذ علم الاجتماع» فى «جورج تاون» فى واشنطن .
(٤١) نفسه .
(٤٢) عصافير الفجر ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٦٨ .
(٤٣) طيور أيلول ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٧ .
(٤٤) شجرة الدفلى ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٨ .
(٤٥) الرهينة ، بيروت ، مؤسسة نوفل ، ١٩٧٤ .
(٤٦) شجرة الدفلى ، ص ٢٠٧ .
(٤٧) الرهينة ، ص ٨٢ ، ٨٩ ، ٩١ .
(٤٨) طيور أيلول ، ص ١٩٦ .
(٤٩) نفسه ، ص ١٠٦ .
(٥٠) نفسه ، ص ١٦٦ إلى ١٦٧ .
(٥١) حكاية زهرة ، بيروت ١٩٨٠ ، حقوق النشر للمؤلفة . (لايوجد اسم الناشر) .
(٥٢) انتحار رجل ميت ، بيروت ، دار النهار للنشر سنة ١٩٧٠ .
(٥٣) فرس الشيطان ، بيروت ، دار النهار للنشر ، ١٩٧٥ . (تقع فى ٢٤٨ صفحة من القطع المتوسط)
(٥٤) انتحار رجل ميت ، ص ٧ .
(٥٥) تشير الكاتبة إلى أن «فرس الشيطان» هو حشرة كبيرة تلسع فى إيلام : الرواية ص ١٧ .
(٥٦) تقع الرواية فى ٢٢٧ صفحة من القطع المتوسط ، وهى بذلك تقرب من حجم «فرس الشيطان» .
(٥٧) ومن ذلك ذكرياتها عن أصدقاء زوجها وزيارتهم لهم فى منزلهم فى «أفريقيا» ، واستدعاؤها صورا كثيرة متزاحمة معادة فى تعمد واضح من الكاتبة لإقحام هذه الذكريات : انظر من (ص ٨٠ – ٩٦) .
(٥٨) جبران خليل جبران لميخائيل نعيمة ، القاهرة ، دار الهلال ، ص ٢٢٢ .

ملاحظات

عن القصة والفكاهة



يلاحظ جورج ميريديث George Meredith في مقالته عن موليير «مقالة في الكوميديا» أن المفهوم الذي تقدمه شخصيات ألست Alceste وطرطوف Tartuffe وسليمين Célimene وفيلامنت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها يسودها طابع كوميدي صرف ... إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما تنطوي عليه من كوميديا ، وذلك من خلال ماتقدمه من تناقض قوي بينها وبين العالم الأكثر حكمة حولها ، أو لنقل بينها وبين المجتمع ، أو بينها وبين مجموعة العقول التي تنبع منها روح الكوميديا » .[1] ومن الواضح أن «العالم الأكثر حكمة » في هذا المثال يتكون من الشخصيات المحيطة بالشخصيات الكوميدية في المسرحيات المشار إليها ولكن هذا العالم هو عالمنا ؛ فالشخصيات المقصودة هي «مجموعة العقول » تلك ، هي المجتمع . وهذه الشخصيات عند «ميريديث » هي الشخصيات التي تمثلنا وتتحدث باسمنا ؛ إذ إنها تجسد ذلك «الذوق العام » الذي «تقوم عليه حضارتنا » وتمتلكه .[2] إن إدراك الكوميدي ـ طبقا لنظرية «ميريديث » عن الكوميديا ـ «يؤكد أن كثيرا من ذوي العقول السليمة » [3] يشاركوننا فيما نشاهده . فمشاهدتنا الشخصية الكوميدية ، وضحكنا منها ، يعد تأكيدا لمعاييرنا وتثبيتا لها ، واستبعادا لكل ماينحرف عنها .

يقول ميريديث : «إن إدراك الروح الكوميدية يمنح المتلقي نوعا من المشاركة الراقية ؛ فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحضر ، وتحس أنك لاتستطيع الهرب منه ، وأنك لاتود ذلك حتى إن استطعته » .[4] وبعبارة أخرى يتضمن الضحك عند ميريديث تعرّفا ساخرا (واستسخافا) لكل ماهو نقيض للاجتماعي . ويلازم هذا التعرف الساخر نوع من تأكيد «انتمائنا » الاجتماعي ؛ فالضحك مما هو كوميدي دليل على سلامة ذوقنا . ولايقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقاً أن اهتمام «ميريديث » الأساسي هنا ينصب على الدراما . إن العضو العادي في الجماعة المتحضرة يسخر من هؤلاء الذين «يغضبون بشكل مبالغ فيه ، ومن المُتَنَفِّخين والمتكلفين والمدعين وذوي النعومة المفرطة »[5] ويشارك في السخرية من هؤلاء الذين «يطلقون العنان لشهواتهم الجنسية ، والمنجرفين إلى التفاهات ، والمتجمعين حول السخافات ، وذوي الخطط ذات النظرة القصيرة المدى ، والذين يتخبطون تخبطا جنونيا ـ يسخر منهم حيث كانوا على اختلاف مِهَنِهم ، وحيث ينتهكون حرمة الأعراف

التى تربط الناس بعضهم بالبعض الآخر ، وحيث يستهينون بالمنطق الرزين والعدل الواضح » . وبعض هذه الحماقات الكوميدية قد أوردها بعض الأخلاقيين ـ أو يمكن أن يوردوها فى كتبهم ، كما فعل «**هنرى فيلدنج** Fielding » ؛ إذ إنها تقع فى إطار اهتماماتهم كما تقع فى إطار اهتمام الهجائين (مثل التكلف والنفاق واستخدام الكلمات الطنانة فى الحديث والتحذلق والتفاهة) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد عجز عن التلاؤم مع مقتضيات السلوك السوى (مثل عدم الاتساق ، والرقة المبالغ فيها ، والسخافة ، والجنون ، وأكثرها أهمية ـ من هذا الجانب ـ انتهاك «الأعراف» التى تربط الناس «بعضهم بالبعض الآخر») . **وحينما ينهار السلوك العاقل السوى تبدأ الكوميديا** .

وتعد مقالة «**ميريديث**» المكتوبة فى عام ١٨٧٧ م ـ بالنسبة إلى ما نحن بصدده ـ وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ؛ فقد ظهرت حينما كانت فترة مد الرواية الكلاسيكية فى طورها الأخير ، أى قبل ظهور مانعتقد أنه الاتجاه الحديث ببضع عشرات من السنين . وكان الأدب الغربى على وشك أن يستقبل بشكل نهائى شكلا جديدا ومثيرا من الكوميديا ، وخصوصا فى مجال الرواية . وإذا ربطنا ماقاله ميريديث بالرواية بسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته . إن الشخصية الكوميدية فيما يطلق عليه **رولان بارت** Roland Barthes النص الكلاسيكى تحمل وصمة عار ؛ إنها تتحدث لغة لا نلقى إليها بالا ، وحديثها لايستحق منا أى اهتمام جاد ، وأى تحد يمكن أن تقدمه هذه الشخصية لمعايرنا تلغيه ضحكاتنا وتشل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل الشخصيات الكوميدية فى النص الكلاسيكى تكون على هذا النحو ؛ فمن الواضح أن جميعها ليس كذلك ؛ وهذا أمر تكشف عنه نماذج «**فيلدنج**» من المتأنقين والمنافقين . ولايمكن كذلك ادعاء أن الرواية التقليدية لاتستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع anti-social أو اللامنتمية ، وأنها لاتستطيع التعامل معها بشكل جاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا **بيكورين** Pechorin **وبازاروف** Bazarov. عند كل من **ليرمونتوف** Lermontov **وتورجينيف** Turgenev مجرد مثالين ضمن أمثلة أخرى عدة ، تدل على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لايوجد فى النص الكلاسيكى بشكل واضح مكان جاد لشكل من أشكال الانحراف aberration ، يتجاوز بنكورين أو بازاروف ، أو مكان جاد لنوع من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذى نجده فى القصة الكلاسيكية . **إن الشخصية التى لاتستطيع تمييز الواقع كما تميزه القصة الكلاسيكية وتعبر عنه ، والتى لاتستطيع صياغته كما تصوغه القصة ، يكون مصيرها المحتوم هو الدور الكوميدى** . ويقوم الضحك فى مثل هذه الأحوال بدور الإبعاد (إبعاد النزق والحماقة والجنون التى يمكن أن تسبب اضطرابا فى التسلسل الهادئ لمنطق القصة) ، كما يقوم أيضا بوظيفتى التأكيد والتثبيت (فنحن نعرف أننا محقون وعلى صواب لأن ما نعتقده يتناقض حتما مع التزييفات التى ضحكنا منها) .

ويعتقد **هوبز** Hobbes أن الضحك عملية إشباع ذاتى ؛ يقول فى **لفياثان** Leviathan : «ليس انفعال الضحك إلا سرورا مفاجئا نابعا من تصورنا المفاجئ لتفوقنا eminency بالمقارنة بعجز الآخرين . وقد ناقش **فرويد** ـ وآخرون ـ هذه النظرية وفندها . غير أنها نظرية مايزال معترفا بها اليوم ؛ فقد أقرها على سبيل المثال كل من أرسطو **وديكارت** ونسبت إليهما . ومن المؤكد أنها نظرية يمكن ـ فيما يبدو ـ أن تطبق على نوع الفكاهة الذى وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم تفوقنا الذى نصل إليه من خلال الضحك من حديث عبثى فى نص كلاسيكى ليس مفهوما نكتشفه لأنفسنا ؛ إنه مفهوم تشكله لنا القصة فنقع فى أسره ؛ وهو مفهوم لايمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس العميقة التى تقوم عليها القصة الكلاسيكية ، أعنى دون أن نناقش منطقها الجوهرى . ولاسبيل أمامنا إلا الاقتناع بالمعنى الذى تقدمه لنا القصة الكلاسيكية للعالم . ما دمنا مستغرقين فيها وفى سلسلة العلة والنتيجة التى تقوم عليها أحداثها ؛ وهى السلسلة التى يطلق عليها بارت فى كتابه « S/Z » بُعْدَى العلية والتأويل proairetic and hermeneutic codes * ونتيجة لذلك يعد أى رفض للمعنى الذى تطرحه القصة الكلاسيكية ، أو أى انحراف عن المعايير التى يقرها النص نفسه ، «عجزا» أكيدا . ويبدو سقوطا كوميديا . وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تتماثل مع تلك القيم والاهتمامات التى تطرحها علينا القصة ، فليس تصورنا لتفوقنا الذى يزودنا به النص إلا تصورا لتفوق النص ولصواب معناه . إن ضحكنا من **دون كيخوته أو جوليان سوريل** Julien Sorel ، وعلى **إيما بوفارى أو إيما ودهاوس** Emma Woodhouse هو فى أساسه إذعان لصواب النص ؛ وهو صواب يدعى لنفسه تفوقا على الانحراف وتناقضا معه .

فى بداية كتاب «متعة النص The pleasure of the Text » يدعونا بارت إلى أن «نتخيل شخصا ما ... يلغى داخل نفسه كل الموانع والحواجز والأنظمة الطبقية ، لا عن طريق التوفيق بينها ، بل عن طريق التخلى المطلق عن ذلك الشبح القديم ، شبح التناقض المنطقى . شخصا يتقبل فى صمت

* خلط المؤلف هنا بين مستويين من مستويات تحليل النص عند بارت . والصحيح أن بعد العلية proairetic هو البعد الذى يطلقه بارت على توالى الأحداث فى الرواية طبقا لمبدأ السببية ، أو طبقا لما هو متوقع عقلا فى السلوك البشرى [انظر S/Z ص ١٨] أما البعد التأويلى Hermeneutic فهو ينتظم كل الوحدات القصصية المختلفة فى النص التى تحدد وظيفتها ـ بطرق مختلفة ـ فى إثارة سؤال أو إثارة إشكالية تحل فى النص بعد ذلك [انظر S/Z ص ١٧] المترجم .



كل اتهامات اللامنطقية والتعارض ... ومثل هذا الشخص يكون ـ فيما يقول بارت ـ «مثار سخرية فى مجتمعنا».[7] وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارت فى حديثه السابق، فإنه يصف فى الواقع شكلا من أشكال الكوميديا فى النص الكلاسيكى، هو الشكل الذى نناقشه الآن. على النص الكلاسيكى أن يستبقى شيئا واحدا فى مأزق حرج، ذلك الشئ هو التعددية والهلامية التى تشكل منها النص ولكنها تهدده على الدوام. وإحدى وسائل النص لاستبقاء هذا الشئ فى هذه الحالة هو التخلص منه بالضحك، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سحرتها هذه الهلامية (وسيطرت عليها) وتنصيبها مثارا للسخرية. ولعلنا نتساءل الآن: بأى معنى تكون سخرية «العالم الأكثر حكمة» عند **ميريديث**؟

من والواضح ـ قبل كل شئ ـ أن المعنى الأول عند **ميريديث** هو أن شخصيات القس والحلاق موجودة فى رواية دون كيخوته من أجل القيام بالسخرية نيابة عنا؛ وهو نفس الدور الذى تقوم به شخصيات أخرى فى رواية **عدو البشر** Le Misanthrope. وهناك تعاقد من نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء، يشبه ذلك التعاقد القائم بين الذين يسخرون من ألسست وبين المتفرجين. وهناك ـ كما سبقت الإشارة ـ تعاقد أيضا بين القصة والقارئ، وهو تعاقد يتقبل على أساسه القارئ منطق القصة ذاته بوصفه منطقا معياريا ونموذجا للحكم. ولأن القارئ قد نشأ وتربى فى أحضان هذا المنطق، خاضعا للتشكل على أساسه، ومستسلما للتمرس به، فإنه ـ بهذا المعنى أيضا ـ يُغنى بحديث «العالم الأكثر حكمة» ويصغى إليه. إن الرواية ـ فيما يقول **فيليب سولارز** Philippe Sollers ـ «هى الطريقة التى يصوغ بها المجتمع نفسه؛ الطريقة التى يجب أن يحيا بها الفرد لكى يتقبله المجتمع».[8] وهناك طريق يستمر به المجتمع فى الحديث من خلال القصة، مادام الكاتب يلتزم المعايير المستقرة فى طريقة التناول، وبصرف النظر عن الاتجاهات المتحدية وغير التقليدية التى يتبناها كاتب معين. إن القصة هى صوت المجتمع، صوت ذلك «الذوق العام» الذى «تقوم عليه حضارتنا». وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أى انحراف واضح عن هذا المنطق عبث مضحك. والضحك عند **برجسون** عقاب تقويمى يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعى. يقول: «إننا نجد دائما فى الضحك نية مبيتة للانتقاص من قدر جارنا، ومن ثم تقويمه».[9] ولعلنا ـ فى سياق هذه المناقشة ـ نكتفى بشئ من التحليل والتكييف بمفهوم «التقويم» هذا؛ فليس المهم ـ ونحن نضحك من انحراف الشخصية فى النص الكلاسيكى ـ هو تقويمها، بل المهم هو أن تؤكد «سلامة» ذوقنا نفسه، ونؤكد سلامة ذوق القصة التى نقرؤها.

إن أنماط الحديث المنحرف كوميديا، التى نجدها فى النص الكلاسيكى كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرها حصرا دقيقا. وأبسط هذه الأنماط مايقوم على مجرد اللبس اللغوى (**السيدة جامب** Gamp مثلا فى **مارتن تشوزلويت** Martin Chuzzlewit) **تتميز العلاقة بين الدال والمدلول فى النص الكلاسيكى بأنها واضحة وغير مضطربة**، وفى مثال السيدة جامب يشذ جزء من النص تضطرب العلاقة فيه بين الدال والمدلول، ومن المحتمل أن تصير على درجة عالية من الغموض. **ونتيجة لذلك يكون هناك فى النص انتقال من الوضوح (الشفافية) الذى درجنا عليه وصرنا نتوقعه إلى نوع من الغموض وعدم الكفاءة فى الدلالة. ويتلقى القارئ هذا الانتقال باعتباره انحرافا عن معيار، وتكون النتيجة هى الضحك**.[10] وهى نفس النتيجة التى نصل إليها فى حالة الثرثرة والحماقة (**الآنسة بات** Bates فى **إيما**). وفى قصة تقدم إلينا المعلومات فيها بطريقة واضحة ومنطقية، نكتشف شخصية تتدفق المعلومات على لسانها بطريقة عشوائية، وبشكل مبعثر غير مترابط ومختلط، وأحيانا ما نجد شخصية مضحكة، لأنها لاتستطيع أن تسلك وفقا لمعايير القصة التى تتحرك فيها.

والإقحام irrelevance مصدر مماثل للفكاهة (**فلورا فينشنج** Flora Finching) فى (**دورى الصغير** Little Dorrit) **وهو شذوذ يطمح النص الكلاسيكى للفشل فى تحقيقه، ويقنعنا أن الترابط هو المعيار الذى يتحدد على أساسه مسار المعلومات التى تعطينا إياها القصة. وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن توجد ـ داخل النص ـ القصة غير المحبوكة نفسها؛ وهى نتاج دخيل لراو غير كفء (قصص سانشوبانزا على سبيل المثال)**. ونفاجأ فى النص الكلاسيكى دائما بوجود قصص رويت بطريقة فجة، دليلا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتجاوزهما النص نفسه. وتمثل هذه القصص الدخيلة إخفاقا يؤكد منزلة النص وتفوقه؛ ذلك أنها ـ حين

نضحك منها ـ تثير انتباهنا إلى صفاء النص وتفوقه ومع ذلك فأخطر من ذلك كله الشخصية التى تعيش عالم الرموز الذى يخلقه النص ، وبرغم ذلك تسئ فهمه بشكل كوميدى . وتعد شخصية **دون كيخوته** نموذجا فذاً لهذا النوع من الانحراف . غير أننا حين نتعرض لكوميدية **دون كيخوته** نصف بالطبع نمطا من أنماط التناول الكوميدى قدر له أن يستمر فى كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة التالية **لسرفانتس** . ويعد عالم **سرفانتس** واحدا من العوالم التى تقوم العلاقة بين الدال والمدلول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة فى دون كيخوته ـ من ناحية أخرى ـ مهتزه وغير ثابتة . وليست معالجة **دون كيخوته** أساسا معالجة كوميدية ؛ إنها كوميدية فقط فى إطار القصة التى وردت فيها ، وهى قصة تقيم عالمها الخاص ولا تناقضه بعد ذلك واختلاف **دون كيخوته** عن الإطار القصصى الذى يحيط به اختلاف من نوع غاية فى الأهمية ؛ لأنه يناقض أساس السلطة التى بمقتضاها تضع القصة الأسماء للأشياء Puts names to things . ومن الأساسيات فى النص الكلاسيكى أن هذه القوة لايمكن مناقضتها . والشخصية التى تفعل ذلك تسقط فى هاوية الجنون ، أى تسقط فى الدون كيخوتية . **إن نمط التناول الكوميدى لشخصية دون كيخوته يعد من أشد أنواع الانحراف كوميدية ؛إنه النمط الذى يحاول ـ من خلال طبيعته السردية ـ أن ينافس النص نفسه ، وبنفس شروط النص ذاته** . وهذا هو مايجعل رواية دون كيخوته ـ على حد تعبير **أويرباخ** Auerbach ـ تتضمن «واقعا راسخا يرفع من شأن الجنون كى يعرضه للسخرية » .[١١]

وأحد سبل تعليل الضحك الذى تثيره بعض أنماط الشذوذ التى عددناها آنفا هو النظر إليها على أساس أنها انحرافات عن معايير التنظيم فى النص الكلاسيكى ، تلك المعايير التى يؤدى النص وظائفه طبقا لها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويوزعها . ويعد إصرار **فرويد** على وجود صلة بين الجهد المبذول (كفاءة الوظيفة) والكوميديا ـ فى هذا السياق ـ مهما وعلى صلة وثيقة بما نحن بصدده ؛ فنحن ـ طبقا لما يقوله **فرويد** ـ نجد أن تحركات شخص وأفعاله كوميدية إذا بذل فيها جهدا يجاوز فى اعتقادنا مانحتاجه للقيام بمثلها . «وعلى العكس من ذلك يصبح الأداء الذهنى كوميديا إذا لم يبذل شخص آخر جهدا كافيا تعتقد نحن أنه ضرورى ؛ وذلك لأن التفاهة والغباء قصور فى الأداء الذهنى » .[١٢] وليست مقنعة تفرقة فرويد بين الكوميديا فى النشاط الذهنى وبين الكوميديا العضلية خصوصا فى هذا السياق ، فالكد الذهنى الزائد عن الحد يبدو كوميديا أحيانا ؛ كالكسل الذهنى سواء بسواء . غير أن ملاحظته ـ برغم ذلك ـ مهمة . وأى نص ـ فى قصة مرتبة ومنظمة بدقة وكفاءة ـ يتضمن جهدا زائدا عن الحد ، أو يجاوز تنظيمية القصة ، يعد شذوذا كوميديا . ومن هنا فإن الكوميديا التى تعتمد على الثرثرة أو الهذر (الآنسة بات) ، وتلك التى تعتمد على الجدل العقيم أو الاستنتاج البعيد (**ناتى بمبو** Natty Bumppo فى حكايات **الجورب الجلدى** Leatherstocking Tales) وكذلك الكوميديا التى تعتمد على الصمت المتحفظ (هنود كوبر Cooper's Indians) ، والكوميديا التى تعتمد على التركيز القصصى المفرط (**قصص سام ويلر فى أوراق بيكويك**) . أو على الإسهاب المفرط (**سانشو بانزا** مرة أخرى) ـ كل هذه تعد نماذج للتناول الكوميدى فى النص الكلاسيكى . وتحقيق هذه النماذج طابعها الكوميدى عن طريق الإخفاق فى التقيد بنظام القصص التى تقع فيها . وهناك تعارض خاص وملحوظ ـ فى كل هذه النماذج ـ بين الجهد التنظيمى المبذول ، الذى يميز القصة ، وبين مجاوزة هذا الجهد ـ سلبا أو إيجابا ـ فى النص الكوميدى .

غير أن مفهوم تنظيم القصة لايعلل وحده كوميدية **دون كيخوته** على سبيل المثال ، **فهى** نموذج فذ للقصة الشاذة كوميديا فى النص الكلاسيكى . إنها ـ على وجه الدقة ـ نمط يحرص النص الكلاسيكى على التباعد عنه ؛ فهى نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ؛ نص تزول الفواصل بين حقيقية مابيننا به وبين خياليته ، كما تزول الفواصل فيه بين الشئ ونقيضه ، وبين المنطق واللامنطق . إن التشوش الكوميدى فى **دون كيخوته** هو التشوش الذى يحرص النص الكلاسيكى على أن يتجنبه مهما كان الثمن . وعلينا إذن ـ لكى نفهم كوميدية هذه القصة ـ أن نجاوز مفهوم التنظيم . ويساعدنا كثيرا ـ فى هذا السياق ـ وصف بارت لما يطلق عليه «قانون التماسك law of solidarity » فى النص الكلاسيكى . إن «قانون التماسك » ـ فيما يرى **بارت** ـ هو الذى يؤسس جانبا من قابلية النص الكلاسيكى للقراءة ، حيث تتماسك كل الأجزاء وفقاله «بشكل مترابط قدر الإمكان » .[١٣] وهذا القانون يؤدى إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقاً لمبدأ عدم التعارض » . وينوع النص الكلاسيكى «تماسكاته » مؤكدا فى كل مناسبة ممكنة «ثبات » الأحوال التى يصفها واستمراريتها ، وذلك عن طريق «ربط الأحداث المتقاربة بنوع من الرباط المنطقى ، أو الإخفاق فى تحقيق «الذوق السليم » . ومايبدو لنا عبثيا بشكل كوميدى فى **دون كيخوته** إنما يعود إلى خرقها البعيد المدى «لقانون التماسك » هذا . وذلك لأنه نص يتجاهل معيار الاستمرارية ولايلق بالا إلى مسألة التصديق . إنه يسلم دون حذر بالتعارض الذى يحمى النص الكلاسيكى نفسه ضده . ولايلق بالا إلى مسالة «التصديق » والعلاقات المترابطة التى يعنى النص الكلاسيكى بنقلها إلينا . ويتخلى ذلك كله بالضرورة فى سياق النص على أنه عبث كوميدى .

وإذن فنحن حين نضحك من **دون كيخوته** يكون «الذوق السليم » للنص هو المنتصر فى ضحكاتنا ؛ إذ هى التى تجعل هذا الذوق مشروعاً . وقد قال **آرثر كوستلر** Arthur Koestler بحق إن

الضحك يتولد عن صدام بين «مبدأين متعارضين»؛ (١٥) أى صراع بين «أطر مرجعية مختلفة، أو بين سياقين متلازمين، أو نمطين من المنطق، أو بين عالمين من النص». (١٦) وهذا على وجه الدقة هو مايحدث ـ كما رأينا ـ فى النص الشاذ للقصة الكلاسيكية. غير أن الضحك ـ فى هذه الحالة ـ يكون دائما على حساب أحد المبدأين، وهو المبدأ الغريب على النص الكلاسيكى. ومن خلال الضحك يطرح النص الكلاسيكى ـ جزئيا على الأقل ـ المنطق المغاير لمنطقه، ويضع النصوص التى تتهدده فى موقف حرج، كما يضع الواقع الذى تقيمه هذه النصوص وتعضده فى نفس الموقف أيضا. وليس هناك ـ إن شئنا الدقة ـ شئ كوميدى بشكل جوهرى ونهائى. وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية فى الكوميديا ـ منذ **أرسطو** إلى **فرويد** قد تجاهلوا الحقيقية البسيطة التى تقول إن الضحك تحدوه العوامل الاجتماعية بنفس القدر الذى تحدوه به الظواهر النفسية الأخرى. إن معاييرنا الثقافية هى التى تفرض علينا موضوعات الفكاهة. والذى يحدد موضوعات الفكاهة فى النص الكلاسيكى هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى. وهذا يتضح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكى ببعض القصص التى سبقته، أو التالية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له) وقد ظهرت فى أعمال **رابيلاز** Rabelais **وجويس وبيكيت** ظواهر أسلوبية معينة ـ كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكى وتوضع فى إطار العبث الكوميدى ـ أصبحت هى الظواهر السائدة فى النص، أو هى نفسها النص السائد. ولم تعد النصوص المغايرة، والنصوص التى لاتلتى بالا إلى معيار «الترابط» المفترض، والنصوص التى تخلط بطريقة معقدة للغاية بين اللغات والأساليب والعبارات واللهجات الاجتماعية، ولم تعد النصوص غير المنظمة تنظيما دقيقا، لم يعد كل ذلك شذوذا يوضع بحرص فى إطار نص منظم ومنطق، بل صارت هى النص نفسه. (١٧)

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكى unorthodox نص خال من الفكاهة؛ (١٨) فليست هذه هى الحقيقة؛ فهناك ـ برغم ذلك ـ شكل من الفكاهة ينبثق فى النص غير الكلاسيكى؛ شكل يختلف عن ذلك الذى وصفناه فيما سبق. ويرتبط الخلاف هنا ارتباطا وثيقا بالخلاف الذى ناقشناه حول تنظيم النص. **وتتضمن فكاهة النص غير الكلاسيكى ـ فى أبسط أشكالها ـ نوعا من العبث بتقاليد النص الكلاسيكى وقوانينه وطريقته فى التناول. وقد يستعرض النص غير الكلاسيكى ـ مثلا ـ وسائل النص الكلاسيكى، ولكنه يجردها من هدفها التقليدى، وتكون النتيجة نصا زائدا بشكل كوميدى؛ أى نصا يثير توقعات معينة من أجل إجهاضها؛ نصا يثبت لاجدواه بطريقة كوميدية رقيقة.** ويمكن للوصف ـ مثلا ـ أن يكون مصدرا للفكاهة إذا جاوز النص غير الكلاسيكى حدود الوصف التقليدية (التى يقرها النص الكلاسيكى) ودمر معاييره. ومن هذه الزاوية يقوم الوصف العرضى غير المقصود بدور كوميدى فى معظم القصص غير الكلاسيكية، من **شتيرنه** Sterne إلى أن **روب جرييه** Robbe Grillet. وقد أشار **جيرار جينت** Gerard Genette إلى أن أكثر وظائف الوصف أهمية فى النص الكلاسيكى يمكن أن تكون الوظيفة «الرمزية التوضيحية فى نفس الوقت». (١٩) ويؤكد **جينيت** أن تطور أشكال القص «قد مال (على الأقل حتى بداية القرن العشرين) إلى تدعيم سيادة القصة. وقد فقد الوصف ـ دون أدنى شك ـ أهميته الدرامية التى كانت له». (٢٠) ويعطى النص غير الكلاسيكى ـ من جهة أخرى ـ «للوظيفة الوصفية أسبقية من حيث العرض المشهدى» ـ كما يقول **جينت** عن روايات **روب جرييه**. (٢١) وبذلك يتحرر الوصف «من طغيان القص» (٢٢)، وتكون النتيجة هى الفكاهة؛ إذ يدرك القارئ هذا التحول فى الاهتمام، وإعادة صياغة الأوليات المنطقية، بوصفها اضطرابا وشذوذا كوميديا عن المعيار الذى قام من الناحية التقليدية بدور التنظيم والتنسيق والفعالية والمعقولية.

ويصدق نفس القول ـ لو أردنا مثالا آخر ـ على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكى للتقاليد التى تحكم النص الكلاسيكى نفسه، والتى تحكم تنظيمه التتابعى. وقد يقدم النص غير الكلاسيكى سلسلة من الخدع القصصية على أساس تطويرها، ثم يتراجع عن تحقيق هذا التطوير، وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من نتائجها القصصية، وتكون النتيجة ـ فيما يقول **فيكتور شلوفسكى** Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخدعة» (٢٣)، **وفضحًا** للتقاليد القصصية بوصفها مجرد تقاليد، وعدها خدعة تضمن اندماج القارئ فى الموقف الذى وردت فيه. وقد تكون النقلة بين الأحداث القصصية (خصوصا فى رواية **شتيرنه** المسماة **تريسترام شاندى** Tristram Shandy، وفى روايات **بيكيت ونابوكوف** Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو يبذل فى تحقيقها جهد فكاهى، أو صورت بطريقة غير متقنة، سواء عن طريق التركيز أو الحذف أو الاختصار. وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت ورتبت بطريقة كلاسيكية، وذلك فقط من أجل تقليل أهميتها، والعودة إلى الموضوع الأصلى، أو من أجل إضافة تفاصيل لا أهمية لها، وقد يخرق النص غير الكلاسيكى أيضا تقاليد البعد التأويلى بشكل كوميدى. ومايطلق عليه **بارت** فى كتابه S/Z اسم «اللغز» enigma ـ مثلا ـ قد يقدمه النص غير الكلاسيكى من أجل تجاهله. وقد يقل شأن هذا اللغز ـ القوة المحركة فى النص الكلاسيكى ـ فى النص غير الكلاسيكى، ويتحول إلى مجرد زينة؛ وتلك مشكلة تحتاج إلى الدرس، وقد تصبح مع مرور الوقت عبثا كوميديا.

هذه مجرد أمثلة قليلة لأنماط الفكاهة التى يمكن إدراكها فى النص

غير الكلاسيكى ، **إنها فكاهة تتطلب منا اعترافا بإمكانية وجود نوع من القص تميل فى الواقع إلى إنكاره ، واعترافا بنصوص تبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها فى الحقيقة تحجم عن أدائها . إن إعادة ترتيب عناصر القص التقليدية ، أو بعثرتها ، يجعل منها حشوا ، ويحولها إلى اضطراب كوميدى ، ويفقد النص أى معنى** . غير أننا يمكن الآن أن نتساءل ـ فى هذه المرحلة من نقاشنا ـ عما إذا كنا نصف حقا نوعا من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذى سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن القارئ الذى يضحكه النص غير الكلاسيكى مايزال يضحك من نوع من الحديث الشاذ . ويكمن الفارق فى أن الحديث الذى يضحك منه القارئ الآن هو حديث النص نفسه ، بعد أن كان ـ فى النص الكلاسيكى ـ حديثا للشخصية داخل النص . ألاتقوم آثار التقاليد الكلاسيكية ـ التى ماتزال واضحة فى النص غير الكلاسيكى ـ بدور يكون أساسا للمقارنة ، ومعيارا للحكم ، خصوصا إذا كانت مجرد شاهد يذكرنا بالنسق الذى تخلى عنه النص غير الكلاسيكى بشكل عبثى ؟ ومن الممكن القول بأننا نضحك من نصوص توصف بأنها دخيلة وغير فعالة فى أدائها .

من المؤكد إذن أن النص غير الكلاسيكى يكون دائما موجها لذاته ووعيا لذاته ؛ إنه يشد انتباهنا إلى أدبيته الخاصة ووجوده اللغوى الخالص بوصفه حقيقية فنية . ويفرض علينا النص غير الكلاسيكى التعرف على الطبيعة التى صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقراءته . وقد يبدو ذلك كله دليلا على التعقيد المفتقد فى النص الكلاسيكى . غيرأنه يمكن القول ـ من زاوية أخرى ـ إن الوعى الأدبى الذاتى يثير الضحك بوصفه ـ قبل كل شئ ـ نوعا من الإخفاق أو الانهيار الكوميدى .

ويقدم **كوستلر** Koestler وصفا «للتأثير الكوميدى للوعى الذاتى» يبدو غنيا بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة للعمليات التى يؤديها النص غير الكلاسيكى . يقول : «حين نمارس مهارة عركناها جيدا فيجب أن تعمل الأعضاء بآلية ونعومة ، ويجب أن يكون هناك أى وعى بتركيز الانتباه ... وفى اللحظة التى نركز فيها انتباهنا على وظيفة جزئية ـ عادة ماتكون آلية ـ تتحلل الأنسجة ، ويتعطل التشغيل ، ويصبح الأداء مشلولا ..»[٢٤] أليس ضحكنا من النص غير الكلاسيكى ضحكا من نص قريب من هذا النوع من الشلل ، حيث لاتعمل الأجزاء كما كانت «بنعومة وتلقائية» ؟ . ويمكن القول ـ استنادا إلى **هوبز** ـ أن النص غير الكلاسيكى مايزال يشابه النص الكلاسيكى ، وذلك حين يضعنا فى موضع «تفوق» نسخر من خلاله من «العجز» .

غير أن النص غير الكلاسيكى لايضعنا حقيقة فى هذا الموضع . إنه يقدم إلينا دائما ـ عن طريق الشرك الذى ينصبه لنا فى عملية السرد ـ مواقف كهذه التى تشعرنا بالتفوق ؛ غير أنه يفعل ذلك فقط من أجل إزاحتنا عنها . **وإذا كان النص الكلاسيكى يمنحنا موقف التفوق من خلال السرد السائد ، فليس ثمة سرد سائد فى النص غير الكلاسيكى ؛ ليس ثمة سرد سائد نستطيع على أساسه أن ننظم وننسق المعايير المختلفة التى يتكون منها النص** . ولذلك تصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ربما أمكن الإشارة إلى احتمالات المعنى ووحدة العمل ، غيرأن المعنى والوحدة يظلان أمرين محيرين فى النص غير الكلاسيكى . وكما يحيرنا معنى النص يحيرنا كذلك أى موقف محدد فى علاقته بالنص، ونجد أنفسنا دائما مواجهين بمعضلة كيف نقرأ النص . إن ضحكنا ـ فيما يقول **سولرز** Sollers فى مناقشته **للوترامون** Lautréamont ـ «علامة على ضعف ملكتنا المنطقية» .[٢٥] إننا نضحك لأننا «غير قادرين على إدراك منطق بعض العبارات المحذوفة»[٢٦] وغير قادرين على إدراك منطق النص نفسه . والسبب وراء ذلك أننا لانعرف فى هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك نصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من النادر حدوثها فى النص الكلاسيكى . وكلما أمكن أن يبدو النص غير الكلاسيكى عبثيا ومنافيا للعقل ؛ كان ذلك فى الواقع تأكيدا لانتفاء أى موضع «للتفوق» يمكن لنا أن نسخر من خلاله . وحين نضحك من هذا فإننا ـ أيضا ـ نضحك من أنفسنا .

ولكننا نضحك أيضا ـ بطبيعة الحال ـ من التقاليد التى يضعها النص غير الكلاسيكى موضع الاستهزاء ، ويعبث بها ويمزقها ؛ نضحك من المعايير ـ معايير النص الكلاسيكى فى سياق النص الذى وردت فيه ؛ تلك المعايير التى تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطلق يثير النص غير الكلاسيكى ضحكا هجوميا ؛ ذلك أنه يسخر من أهم المنجزات ذات القيمة فى حضارتنا ، التى تعد أداة من أهم أدواتها . وقد يقدم النص غير الكلاسيكى ـ فى جانب منه ـ تمثيلا كوميديا لابتذالية بعض المجازات القصصية الأساسية الشائعة وخداعها، ويعرضها على أساس أنها مجرد حيل بلاغية ، منكرا شفافيتها وأصالتها التقليدية . ولأن النص يرفض توظيفها ويحرمها من القيام بتأثيرها ، فإنه يتركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط من قيمتها بشكل كوميدى ، لتتحول إلى مجرد زينة شكلية . ويجد النص متعته فى نوع من الفكاهة وصفة **جوناثان كولر** Jonathan Culler بأنه «مجاوز للسخرية Metaironic» «هو فكاهة تجعل سياقها «شكل الرواية لانفاصيل عالمنا» .[٢٧] ولايبدو النص الكلاسيكى نفسه ـ عن طريق أداء العمليات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها فى سياق غير ملائم ـ مجرد نص مضحك بشكل كوميدى ، بل إنه أيضا يتحدى الطبيعة الثابتة غير القابلة للتغير بهذه العمليات ويسخر منها ، ويسخر من الروايات التى تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تحتمل التغيير . ونحن نبدأ فى الضحك حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت يأخذ السرد القصصى طبقا له شكلا معينا .

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتمالات تنظيم السرد ، فإن النص الكلاسيكي يحجب عنا هذه الحقيقية ، رافعا شعارا افتراضيا مؤداه أن التجانس بين أجزائه يمثل قاعدة مطلقة (وذلك انعكاس لقوانين واقع لايحتمل التغير) . ويفجؤنا النص غير الكلاسيكي بالإدراك الكوميدى لانعدام ضرورة التجانس الذى يقضى عليه ويبدده ، ولانعدام ضرورة العناصر التى يزيحها ويعيد ترتيبها . وعن طريق تفكيك القص بوصفه نظامًا دالا يكشف النص غير كلاسيكى عن الطبيعة الاعتباطية لذلك النظام ، وندهش ـ من ثم ـ لدرجة الضحك على تبسيطات النص الكلاسيكى ، وعلى افتراضاته الساذجة عن التقديم القصصى واللغة ، وعن العالم الذى يعتمد عليه النص الكلاسيكى ويوازيه .

من الواضح إذن أن الكوميديا فى النص غير الكلاسيكى من نوع معقد؛ فهى انحراف كوميدى عن المعايير ، وهى أيضا فصم لهذه المعايير ومحاكمة لها . إنها كوميديا تثير الضحك من سرد منحرف ، شبيه بذلك السرد الذى يدعمه النص الكلاسيكى . ولما لم يكن ثمة سرد سائد فى النص الكلاسيكى يحمل سمة التفوق والامتياز ، فليس هناك مايباعد بين القارئ وانحرافات السرد ، وليس هناك أيضا مايمنع من الضحك الذى يحرمه النص الكلاسيكى فى المعتاد ؛ وذلك الضحك الذى يهز مقدمات النص الكلاسيكى الأساسية ويفسدها . ويعد ذلك الضحك ـ فى جانب منه ـ ضحكا من أنفسنا كقراء ، كما سبقت الإشارة ، غير أنه يعد أيضا ضحكا من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سلطته) . إنه ضحك من النص ومن مكانته كحقيقة فنية ثقافية ، ومن كونه وعاء للمعلومات ؛ وضحك من التقويم والمغزى ذاتهما . إن ذلك الضحك ـ فى جانب منه ـ ضحك من أشياء متنوعة ، ولكنه ـ فى جانب آخر ، وإلى حد ما يفصل الجانب الأول ـ ضحك من لاشئ إطلاقا . إنه ضحك مصدره اختلاط المعايير الذى أشار إليه **كوستلر** ولكنه ـ على عكس الضحك الذى يثيره النص الكلاسيكى ـ ضحك لا ينتصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى .

ويصر **بارت** فى كتابه «**متعة النص**» The pleasure of the text **على أن النشوة** rapture التى يقدمها النص غير الكلاسيكى (أو نص النشوة) Text of bliss لايمكن أن تساوى المتعة التى تقدمها الثقافة الكلاسيكية . غير أن هذه النشوة ـ فيما يقول ـ ليست مجرد استمتاع بتدمير هذه الثقافة . ويقرر فيما كتبه عن **دى صاد** بخاصة أن ثمة «طرفين متباعدين **قد أبدعها** نص النشوة «طرف تقليدى مطابق مطيع (حيث يجب أن تستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام المدرسى ، وأقرها الاستخدام الأدبى والثقافى) **وطرف آخر** غفل متحرك (قابل لأى التواءات وانحرافات) . وهذا الطرف الآخر ليس إلا التأثير اللغوى ، أى التأثير الذى يشى بموت اللغة بوصفها نظاما دالا . ويعد هذان الطرفان **ومايحدث بينهما من تجاذب وتنافر** أمرا ضروريا ، فليست الثقافة ذاتها أمرا مثيرا ، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للنشوة ، بل المثير للنشوة حقا **هو الفاصل** بين الثقافة وبين تدميرها ، هو تلك الفجوة وذلك الصدع بين الثقافة وبين تدميرها» .[29] وطبقا لما يقوله **بارت** فالسعادة (أو النشوة) التى نكتشفها فى النص غير الكلاسيكى (نص النشوة) هى محصلة «لازدواجيته» وموقعه غير المحدد بوصفه (فجوة) ونقطة التقاء بين الثقافة ونقيضها . وتكمن النشوة فى ذلك التوتر المتناقض بين التقليد والتخريب ؛ بين النظام والفوضى ؛ بين اللغة والصمت . هذه بدقة هى حالة **الضحك** الذى يثيره النص غير الكلاسيكى ؛ وهو الضحك الذى يعد فى حقيقته أحد جوانب النشوة كما يقول **بارت** نفسه بشكل عرضى . إنه ليس مجرد ضحك من شذوذ أو انحراف ، وليس كذلك مجرد ضحك من ثابت أو معيارى ؛ إنه ضحك يقع فى منطقة ثالثة ، حيث يتمايز المعيار والانحراف دائما ويختلطان ، وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما . ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقاليد والمعايير تبسيطات اعتباطية ، فإننا لايمكن أن نستغنى عنها . ونحن على وجه الدقة نضحك على النص غير الكلاسيكى لأن الوعى بهذا التناقض يتحدانا ، إنه الضحك الذى وصفه **جاك دريدا** Jacques Derrida بأنه ينطلق «على أساس من الإنكار المطلق للمعنى» ؛ المعنى الذى يظل على الرغم من ذلك محتملا وضروريا ، ولايقع فى منطقة السلب الكامل .[30]

وثم وصف رائع لنوع الضحك الذى يثيره النص غير الكلاسيكى ، وذلك فى مقدمة كتاب **ميشيل فوكو** Michel Foucault «**نسق الأشياء**» The Order of Things . ويبدأ فوكو كتابه بالاعتراف بأن :

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة فقرة من **بورجز** Borges ونبعت من الضحك الذى بدد ـ خلال قراءاتى ـ كل معالم أفكارى / أفكارنا ... وهذه الفقرة تنقل عن «دائرة معارف صينية» ، ورد فيها أن الحيوانات تنقسم إلى : (أ) حيونات يمتلكها الإمبراطور (ب) حيوانات محنطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير ماصة (هـ) السيرانات (حيوانات خرافية) (و) حيوانات خرافية (ز) كلاب قش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الحالى (ط) حيوانات مسعورة (ى) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تقاد من ذيل جميل جدا مصنوع من شعر الجمال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن إبريق الماء

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جدا». في عجائب هذا التصنيف يكون الشئ الذي نفهمه في ومضة واحدة - والذي يقدم في الخرافات على أنه سحر غريب لنسق فكري آخر - من تحديدنا نحن، ومن الاستحالة المطلقة أن نعتقد ذلك.(٣١)

يقول **فوكو** إن نص **بورجز** حشد مختلط من أشياء متباعدة «يحتوى عددا هائلا من الأنساق الممكنة» التي «تتناثر متألقة - دون قانون أو هندسة - في بعد اللاقياس (أو الشذوذ والفوضى)(٣٢)، حيث «**ترتب** الأشياء **وتوضع وتنظم** في مواقع مختلفة ومتباعدة إلى المدى الذي يستحيل معه أن نحدد لها مكانا أو **موقعا مشتركا** يستوعبها جميعا».(٣٣) وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل - مع بعض التحوير الضروري - على روايات العملاق **وبانتا جرويل** Gargantua and Pantagruel **وأوليس** Ulysses **وفنيجانس ويك** Finnegans Wake **وتريستام شاندى** Tristram Shandy **وجاك المؤمن بالقضاء** Jacques the Fatalist ويصدق أيضا على روايات **روب جرييه وبنجت** Dinget؛ فلدينا على وجه الدقة - في كل هذه النماذج - نص يتحدى بتعدد مواقعه وتنوعها حدود النص التقليدي ويتجاوزها. وكما يقرر **فوكو** فإن هذا النص يهز كل الآفاق المألوفة لفكرنا، ويهز كل حدود تمثلاتنا للعالم، وافتراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم. **إن البعد الذي يسيطر على هذه النصوص هو بعد «الشذوذ»؛ ذلك أنها تحيلنا دائما - وبشكل مذهل - إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة للنظام؛ وهي أشكال يدلنا منطقنا على أنها متعارضة، يباعد منطق القص الكلاسيكي بينها ويفرقها على أساس أنها أشكال متمانعة ومتعارضة**. ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكي، وتكون صعوبة إدراك معناه «والاستحالة المطلقة في اعتقاد ذلك». إننا في الواقع نستسلم للضحك لأننا محاصرون بين استحالتين: الاستحالة الأولى استحالة تقبل الأنساق المحددة للرواية التقليدية بوصفها بلورة للحقيقة والواقع، والاستحالة الثانية هي استحالة أن نفكر في الحقيقة التي يومئ بها إلينا النص غير الكلاسيكي، أو استحالة إدراك الواقع الذي يشير إليه. وهناك دائما في تمثلاتنا للواقع كثير من الجوانب التي نستبعدها من الواقع أكثر مما نحيط بها. ويعودنا النص غير الكلاسيكي على كوميدية التناقض، وعلى الاستحالة الكوميدية لواقعية شاملة، أو لأي واقعية على الإطلاق.

لقد ميزنا - إذن - بين **نوعين** من النصوص، **ونوعين** من القص، وبين **نوعين** من الفكاهة فيها: **نوع يوجد في النص الكلاسيكي، وينبثق عن التضاد القائم بين السرد المسيطر والسرد المنحرف أو الشاذ، والنوع الآخر يوجد في النص غير الكلاسيكي حيث تنبثق الفكاهة من السرد داخل النص نفسه**. وقد لاحظنا - مع ذلك - أن كوميدية النص غير الكلاسيكي تعتمد - في جانب منها على الأقل - على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكي. وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية، أو أمر إعادة ترتيبها في النص غير الكلاسيكي؛ فالنص يفترض قارئا محدودا بقوانين النص الكلاسيكي، ومحملا بتوقعات اكتسبها، ويمكن للنص غير الكلاسيكي أن يخيبها أو يدمرها. ومن هذا المنطلق تتأثر استجابتنا للنص غير الكلاسيكي بعامل تاريخي (هو طبيعة الحداثة التاريخية للتجارب الحديثة في القصة. والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكي ماتزال هي التقاليد المستمرة في السيطرة على معظم القصص في مجتمعنا). ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقبل قادرين على اكتشاف الفكاهة في النص غير الكلاسيكي؛ وهو احتمال قد يقع نتيجة للتعود المتزايد على طبيعته، وتزايد تعلم قراءته، ومن المحتمل أيضا أن يكون الأمر على العكس من ذلك. ويجب التسليم بأن إبداع النص غير الكلاسيكي وتلقيه عمليتان ماتزالان تتمان في ظل وجود النص الكلاسيكي. وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكي - من بعض الجوانب - على النص غير الكلاسيكي طبيعته، وفرض طرق قراءته، كما فرض عليه أنواع الضحك التي جعلها ممكنة.

ولكن إذا كان الأمر كذلك، فيمكن لنا أن نتساءل عما إذا كان العكس أيضا صحيحا، وعما إذا كان النص الكلاسيكي لم يلازمه بإصرار - خلال تطوره - شبح السرد الجامح الشاذ الذي حاول التخلص منه والسخرية منه. ألم يلازمه ذلك الشبح بدوره حقيقة ويسخر منه؟ أليست معارضتنا الواضحة - القائمة على التنميط - للنص الكلاسيكي في النص غير الكلاسيكي معارضة متناهية السذاجة؟ وبقليل من التأمل نصل إلى أن هذه هي الحقيقة؛ ففي إطار تاريخ النص الكلاسيكي يعد ظهور بعض الروايات في القرن الثامن عشر - مثل **«تريستام شاندى» لشتيرنه، و«جاك المؤمن بالقضاء» لديدرو** - دليلا على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدي من أن يسيطر عليها - على وجه التحديد - نمط الكوميديا التي كانت على وشك الظهور؛ ذلك النمط الذي يعتمد على الفوضى والتنوع. ولانحتاج إلى العودة إلى رابيليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف نماذج من السرد القصصي غريبة إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكي. ويمكننا أن نجد هذه النماذج حتى في فترات ثبات النص الكلاسيكي واستقراره؛ بوصفه الشكل المسيطر والسائد من أشكال القص. وكتابة **شتيرنه** للرحلة العاطفية A Sentimental Journey **وديدرو للراهبة** The Nun يدل بمجرده على مدى مايمكن أن يكون عليه الخط الفاصل بين التقليدية والابتداعية من دقة. وتظهر بشكل متباعد - حتى حينما يعزز النص الكلاسيكي سيادته وسيطرته - روايات تحاكم أسسه.

وتضع تقاليده موضع التساؤل . ويتداخل السرد الشاذ المنحرف ـ الذى يحاول النص الكلاسيكى أن يقاومه بالضحك منه ـ فى أنواع مختلفة من النصوص ، مولدا شكلا خاصا من أشكال الضحك أكثر تدميرا .

وربما كان أكثر من ذلك أهمية أن تبدو فى بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ منحرف تهدد ـ فى لحظات بعينها ـ بالقضاء على هذه النصوص من داخلها ؛ تهدد بالقضاء على معناها ومغزاها ، وتهدد بالقيام بدور فكاهى يقوض دعائم هذه النصوص . ولعل هذا يصدق على الروايات العاطفية والرومانسية بصفة خاصة ، حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعية ومن الصدق نفسها مسألة تقليدية . ويمكن أن يؤدى هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ والعجيب فى العلاقات الدالة ، كما تظهر فى العالم الذى تدل عليه . وهذا القول يصح ـ أيضا ـ كل الصحة على رواية **تريستام شاندى** وليس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى فى روايات رجل الإحساس The man of Feeling **وقلعة أوترانتو** The Castle of Otranto **وموبى ديك** Moby Dick **وقصص إدجار ألن بو وفى ذات الوشاح الأبيض** The Woman in White . فى كل هذه النصوص جوانب من الضعف متناثرة ، يبدو السرد القصصى معها على وشك أن يصبح متغاير السمات والخصائص ، ويبدو ضائعا بطريقة مربكة ، وفاقدا لمنبعه بطريقة كوميدية ، وعاجزا عن أداء وظائفه بطريقة مضطربة . ونلمح أحيانا ـ وراء المظهر الهادئ للنص الكلاسيكى المعاصر ـ اضطرابا أو ضعفا زائدا يتحدى هذا الشكل بطريقة واضحة .

وتكون المسألة أشد وقعا ـ مع ذلك ـ حين نجد فى بعض النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدى جدا ـ مثل مدام **بوفارى** Madam Bovary **والنفوس الميتة** Dead Souls **ودون كيخوته** ـ دليلا على ذلك النوع من الضعف والشذوذ . وقد لفت **جوناثان كولر** انتباهنا إلى الطريقة التى يسخر بها فلوبير من نوع الروايات التى يكتبها ، حيث يسخر مما يقوم به فى كل من **مدام بوفارى والتربية العاطفية** A Sentimental Education **داخل هذه الروايات نفسها** .(٣٤) ويتنازل النص الفلوبيرى بطريقة فكاهية عن وظائفه ، وأحيانا يتساءل حتى عن قيمته ، وأحيانا يتساءل بشكل خاص عن العمليات الأساسية جدا فى النص الكلاسيكى . وعلى الرغم من ذلك تكون آثار الشذوذ والانحراف فى نصوص فلوبير نادرة ، أو غير بارزة تماما ؛ الأمر الذى يؤكد تصنيف روايتى فلوبير فى إطار أعمال الواقعية العظيمة ، والكلاسيكية الحقيقية . والذى نصفه الآن هو مايمكن أن نطلق عليه النص ذا الوجهين ؛ وهو نص تكمن فكاهيته الهدامة خلف واجهته التقليدية وتلوح منها . ولا يعنى هذا فقط أن النص يعنى أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعنى أيضا أن النص ـ فى ضوء ما ـ يبدو نوعا معينا ، وفى ضوء آخر يبدو نوعا آخر . وهنالك كثير من الملامح غير الكلاسيكية مطمورة فى نص فلوبير الكلاسيكى . وهذه الملامح تهدد أحيانا بالقضاء على مبرر وجود الراوية ذاتها .

ونفس الأمر يصدق على رواية **النفوس الميتة** ؛ فهناك من ناحية التركيز الدقيق والمجهد على التفاصيل ، والتركيز النقدى على المجتمع الذى يرتبط فى أذهاننا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية ، وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل ـ الذى يشبه السرد فى رواية شاندى ـ الذى ينحرف إلى العرضى ، مفككا أى معنى للترابط . إنها قصة هزلية كوميدية ، عجيبة كالشخصيات التى تعرضها . ومن اللافت للانتباه ـ مع ذلك ـ أن هذه القصة ربما تتجه ـ عن طريق جذب انتباهنا إلى الطريقة الغريبة التى تؤدى بها وظائفها (أو تخفق فى أدائها) ـ إلى انتزاعنا من «واقع» تلك الشخصيات التى يكون قصد الرواية الأساسى ـ على العكس من ذلك ـ هو إقناعنا بها . ونحن مرة أخرى إزاء نص متشطر ؛ نص منقسم ؛ نص كلاسيكى تتحداه انحرافاته الذاتية وتقضى عليه .

والأمر مع **دون كيخوته** أكثر من ذلك وضوحا وبروزا . وفى مناقشتى السابقة **لدون كيخوته** اعتبرتها مجرد نموذج للنص الكلاسيكى ، ويمكن بالطبع قراءتها على هذا الأساس كما فعل **أويرباخ** . غير أن النقد المعاصر حول **سرفانتس** (٣٥) جعلنا على وعى بالجوانب الأخرى لروايته ، مثل التساؤل الفكاهى المتكرر عن مكانة القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ؛ ومثل الاستعراض الهزلى لتقليديتها ، ولطبيعتها التأملية الذاتية ؛ ومثل السخرية من وجودها بناء قائما على محاكيات داخل محاكيات . وثم مجال فسيح هنا ـ أيضا ـ لدراسة التناقضات الكوميدية لما ينبئنا به النص عن نفسه وعما يقوم به ، ودراسة الإلحاح المستمر تعليقا على السرد باعتباره ـ بالضرورة ـ عملية اختيار واستبعاد . والواقع أن رواية **دون كيخوته** متميزة من حيث تعقدها بوصفها رواية تمثل الواقعية تمثيلا دقيقا ، وبوصفها رواية تعكس ـ فى نفس الوقت ـ وعيا بحقيقتها وذاتها ؛ ذلك أنها تتراوح بين التقليدية والابتداعية وتقيم منطلقاتها الخاصة (باعتبارها نصا كلاسيكيا) فقط من أجل أن تجاوزها وتقضى عليها . وكما يقول **روبرت آلتر** Robert Alter «فإن أعظم مثيرات الشخصية أو الحدث روعة تحمل فى داخلها الشحنة الناسفة المرئية لنقيضها الساخر» .(٣٦)

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكى العظيم والأصيل ـ الذى يعد مصدرا لكل مايأتى بعده ـ هو فى الواقع نص متحرك ، متردد وغامض فى حقيقته. ولايستقر النص الكلاسيكى ـ حتى فى بداياته ـ على أى نوع من السرد الثابت يقوم بتغييره فى القرن الثامن عشر ، ويغيره دائما بشكل هائل فى عصرنا الراهن . وختاما فإن الفارق بين النص الكلاسيكى والنص غير الكلاسيكى ، والفارق بين نوعى الفكاهة اللذين ينبعان

منها ، ليس واضحا إلى هذه الدرجة التى أبرزناها فيما سبق . وقد تضمنت الرواية منذ بداياتها الأولى ـ كما لاحظت **جوليا كريستيفا** Julia Kristeva ـ بذور اللارواية .[٣٧] وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكي قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات وتقلبات وأنماط تحويرية ـ داخل هذا النص ـ تبدو أليفة له ولصيقة به بدرجة أساسية . وهناك دائما داخل الرواية ككل تعارض بين الواضح والمعضل ، بين المفهوم والغامض . و سيبق الضحك ـ الذى عن طريقه يبقى النص الكلاسيكي الغامض والمعضل فى حالة لا فعالية ضمانا لأن يكون مفهوما ـ موجودا جنبا إلى جنب ـ بطريقة متعارضة ـ مع الضحك المتولد من داخل هذا الغامض والمعضل . ومع ذلك فقد يغزو السرد المنحرف النص الكلاسيكي بطريقة كوميدية بالرغم من سخرية النص منه . ومن النادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة وحاسمة ؛ ومن النادر أيضا ـ بناء على ذلك ـ أن يغيب أى من نوعى الضحك اللذين وصفناهما من أى رواية غيابا كاملا .

• هوامش

(١) George Meredith, An Essay on Comedy, London, Constable, 1913, p. 81-2.

(٢) Id., p. 88.

(٣) Id., p. 90-1.

(٤) Id., p. 91.

(٥) Id., p. 89.

(٦) Id., p. 89-90.

(٧) Roland Barthes, The Pleasure of the Text (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3.

(٨) Phillippe Sollers, Logiques, Paris, Seuil, 1968, p. 228. Translation mine.

(٩) Henri Bergson, Le Rire, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine.

(١٠) لا تحتاج هنا إلى أكثر من مراجعة فينجانس واك **Finnegans Wake** للوصول إلى مقياس نحدد به الفارق بين النص الكلاسيكي ونوع النص غير الكلاسيكي الذى سنتعرض له بعد ذلك .

(١١) Erich Auerbach, Mimesis, (trans. W. Trask), New York, Doubleday, 1957, p. 305.

(١٢) Sigmund Freud, Jokes and their Relation to the Unconscious, (trans. J. Strachey), L London, Hogarth Press, 1960, p. 195.

(١٣) Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970, P. 187. Translation mine.

(١٤) Id., P. 162.

(١٥) Arthur Koestler, The Act of Creation, London, Pan, 1970, p. 35.

(١٦) Id., p. 38.

(١٧) راجع أويرباخ عن الأسلوب والسرد فى رواية العملاق وبانتاجرول . (المصدر السابق «رقم ١١») ص ٢٤٤ .

(١٨) فى التفرقة بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي ، أتابع تمييز بارت بين النص الكلاسيكي والنص المحدود فى كتابه **S/Z** ، وأتابع كذلك تفرقته بين «نص المتعة» و «نص النشوة» فى كتابه «متعة النص» [انظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسباب واضحة لعدم متابعة بارت فى مصطلحاته ، فالنص المحدود قد يوحى أن المقصود فقط هو الرواية الجديدة (أو اللارواية) فى فرنسا . و مصطلح «نص النشوة» له مغزى فى سياق الكتاب الذى ورد فيه ، لكنه ليس ملائما هنا . ولهذا اخترت الكتابة عن «النص غير الكلاسيكي» وأعنى به النصوص الحديثة فى مواجهة النصوص التقليدية ، ولكنى أيضا أهدف إلى أن يتضمن هذا التعريف بعض النصوص التى ظهرت فى القرن التاسع عشر (مثل رواية تريستام شاندى) وبعض الأعمال القصصية التى كتبت قبل ظهور الرواية (العملاق وبانتاجرول) ويتحدد النص غير الكلاسيكي ـ بصفة عامة ـ بأنه النص الذى ينحرف فى جوانبه الأساسية عن معايير القص التقليدية . غير أن هناك فروقا فى الدرجة ـ درجة الانحراف ـ إذ إن بعض الروايات التجريبية تعد أكثر تقليدية بشكل جوهرى من غيرها ؛ ويظل فوكنر وفرجينيا وولف ـ مثلا ـ من أشد المخلصين لمفهوم القصة التصويرية ؛ وعلى ذلك تعد رواياتهما فى أساسها أقل قدرة على التحدى من روايات روب جرييه . وقد حاولت فى هذه المقالة أن أشير بكثرة إلى ما أعتبره نماذج للنص غير الكلاسيكي .

(١٩) Gerard Genette, 'Frontiéres du Récit,' Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 58-9. Translation mine.

(٢٠) Id.

(٢١) Id., p. 59.

(٢٢) Id.

(٢٣) Victor Shlovsky, Sur la Théorie de la Prose, (trans. Guy Verret), Lausanne, L' Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.

(٢٤) Koestler, op. cit., p. 77.

(٢٥) Sollers, op. cit., p. 271. Translation mine.

(٢٦) Id.

(٢٧) Jonathan Culler, Flaubert: The Uses of Uncertainty, London, Elek, 1974, p. 200-1.

(٢٨) Id., p. 201.

(٢٩) Barthes, The Pleasure of the Text, p. 6-7.

(٣٠) Jacques Derrida, Writing and Difference, (trans, A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256.

(٣١) Michel Foucault, The Order of Things, (translated from the french), London, Tavistock, 1974 p. XV.

(٣٢) Id., p. XVII.

(٣٣) Id.

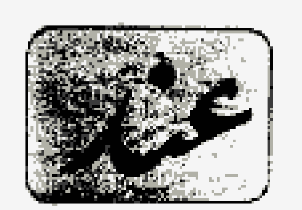
(٣٤) Culler, op. cit.

(٣٥) أنظر على سبيل المثال Marthe Robert, L'Ancien et Le Nouveau: de Don Quichotte a Kafka, Paris, Petite Bibliotheque Payot, 1963; and Robert Alter, Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre, Berkeley, University of California Press, 1975.

(٣٦) Alter, Op. cit., p. 25.

(٣٧) Julia Kristeva, Le Texte du Roman, Mouton, The Hague, 1970, p. 1756.

مفهوم المعمار الروائى



مارسيل بروست

□ حامد طاهر

لم يحدث لكاتب فرنسى أن استحوذ على اهتمام النقاد ومؤرخى الأدب مثلما حدث لمارسيل بروست (١٨٧١ ـ ١٩٢٢). ويمكن القول باطمئنان إن الدراسات التى خصصت لحياة بروست وأعماله تتجاوز فى كثرتها وتنوعها كل ما كتب عن روائى فرنسى آخر. ومع ذلك فبداية بروست الأدبية تدعو للتأمل، فقد نشر الجزء الأول من روايته الشهيرة «بحثا عن الزمن المفقود»[1] على نفقته الخاصة، بعد أن رفضها الناشرون. ومن ناحية أخرى، فإن حوالى ثلث الرواية الواقعة فى سبعة أجزاء لم يُنشر إلا بعد وفاة المؤلف. ولم يتنبه النقاد لأهمية عمل بروست إلا فى سنة ١٩٢٠، أى قبل وفاة الكاتب بعامين فقط!

فى ذلك الوقت، أدرك النقاد أن تحولا جذريا قد تم فى مجال العمل الروائى، ليس على مستوى فرنسا فحسب، بل فى العالم كله فقد هز أسلوب **بروست** الجديد المفهوم الكلاسيكى للرواية، القائم على السرد، والحبكة، وبناء الشخصيات (الذى يمثله بلزاك). **أما المفهوم الجديد الذى أتى به بروست فإنه يقوم على الاستبطان الداخلى لأدق مشاعر النفس، ورصد حركة العواطف، وانعكاساتها على الجوارح، وتأثير الأشياء الخارجية عليها، وردود الفعل الحادثة، بالإضافة إلى محاولة الإمساك بخيوط الذكريات المتلاشية، والتنقيب المستمر عنها فى الأعماق، وإعادة نسجها من جديد..**

تظل رواية «**بحثا عن الزمن المفقود**» أهم أعمال **بروست**.[2] وهى رواية سباعية تقع فى سبعة أجزاء يمكن، ترجمة أجزائها وفقا للترتيب الزمنى على النحو التالى:

١ ـ من جانب سوان (سنة ١٩١٣).
٢ ـ فى ظل فتيات فى عمر الزهور (١٩١٨).
٣ ـ جانب جيرمانت (١٩٢٠ ـ ٢١).
٤ ـ سدوم وجوموز (١٩٢١ ـ ٢٢).
٥ ـ السجينة (١٩٢٣).
٦ ـ ألبيرتين المختفية (١٩٢٥).
٧ ـ عودة الزمن المفقود (١٩٢٧).

وعلى الرغم من أن بروست نفسه ألف فى شبابه كتابا بعنوان «**ضد سانت بيف**» **Contre Sainte-Beuve**، هدفه نقض **نظرية بيف** التى تذهب إلى أن تفسير أعمال الكاتب لابد أن يعتمد على أحداث حياته الخاصة، فإن حياة **بروست** تلقى كثيرا من الضوء على أعماله، بل إنها تفسر تلك الطفرة الهائلة التى أحدثها فى المجال الروائى.

نشأ **بروست** فى وسط أرستقراطى، كان يترنّح فى نهاية القرن الماضى، وبداية القرن العشرين. وقد أصيب منذ الصغر بمرض الربو، الذى فرض عليه ضربا من العزلة النسبية. وفى سن الأربعين، أى حوالى سنة ١٩٠٩، حُكم عليه بأن ينعزل تماما عن العالم، وخصوصا عندما أصبحت عيناه لا تتحملان ضوء النهار.. **وهكذا تقوقع بروست على نفسه**، محاولا اجترار ماضيه، وإحياء ما فيه من لحظات رائعة.. ولكن أى اكتشاف عظيم أنجز؟! لقد تعمق القلب الإنسانى واستطاع أن يكشف عن أشواقه، وأكاذيبه، ومتاهاته، ونبله.. **كذلك تعمق** بروست الحب الجسدى، منذ الأحاسيس الأولى لدى الطفل، حتى جحيم الرذيلة. ودون أن يتوه أبدا فى التجريد، راح يعبّر باقتدار عما يحدث غالبا للناس ولكنهم لا يستطيعون أبدا التعبير عنه (ما أكثر العواطف التى تهرب من اللغة!!). ثم هو شاعر كبير فى أعماقه، نجح فى أن يروّض فى دائرة العمل الأدبى ما كان مقصورا من قبله على مجال الفلسفة (فكرة الزمن وارتباطها بالحياة الداخلية للإنسان).

وقبل أن ندخل فى قلب المعمار الفنى لرواية **بروست** «بحثا عن الزمن المفقود» **يصح أن نسجّل الآتى** : يكاد يستحيل تلخيص الرواية ، ليس فقط لأن التلخيص ـ كما يشيع ـ يفسد العمل الأدبى (حيث إننا هنا فى مجال دراسته وتحليله) ، بل لأن تلك الرواية ليست رواية أحداث وشخصيات ، إنها رواية ذاتية ، تبدأ من «**الأنا**» **الروائى** ، **مرورا بالأحداث والشخصيات المختلفة التى تؤثر فيه وتنعكس عليه** ، **وتنتهى به كذلك** . **وكما قيل بحق إن رواية بروست** لاتكتسب قيمتها الأدبية من مضمونها ، بمقدار ما تكتسبها من شكلها وبنائها .

لقد عدت رواية **بروست** إحدى قمم الأدب العالمى فى العصر الحديث . ومع ذلك فإن الحياة التى يرسمها الراوى ـ على مدى تلك الأجزاء السبعة المذكورة من قبل ـ تبدو ساذجة للغاية : حياة طفل مدلّل بالثروة ، يفتقد الصحة الجيدة ، ويشغف بالاطلاع واللوحات ، كما يغشى المجتمع الراقى فى باريس ، فى مطلع هذا القرن ، ولا تكاد اهتماماته الأخرى تخرج عن الزيارات ، وجلسات الشاى ، والاستقبالات ، وعندما تدفعه روح المغامرة إلى مغادرة باريس فإنه يغادرها إلى أماكن قريبة ، وإلى بعض المدن الصغيرة على الشاطئ ولم يُبعد قليلا حتى فينيسيا فى إيطاليا إلا مرة واحدة . وبسبب ضعف صحته ، يتركز حوله اهتمام المحيطين به : جدته ، وأمه ، والمربية العجوز ، التى كانت بحق أمة لنزواته الصبيانية . وترغمه صحته الضعيفة على الإقامة مرات عدة فى المستشفيات ، حيث يتعلم تحمل الألم ، والتفكير ، والانتظار . ثم يأتى الحب ، ولكنه حب مسمّم بالغيرة ، تجاه أقرب الفتيات إلى قلبه : ألبيرتين ، تلك الجميلة التى ترفضه فى البداية ، لكنها تعود فتحسن استقباله فيما بعد . وعندما يكتشف ، ذات يوم ، أنها ذات طبيعة أنثوية تجاه بنات جنسها ، يقرر أن يتزوجها ، حتى يشفيها من رذيلتها تلك ! وتنشب فى أعماقه حربٌ تتسم بالجبن ، فلا يستطيع أن يمنع حبيبته من الهرب . ثم يتمزق بالهجر ، فيبحث عنها بلا طائل ، حتى يعلم ذات يوم أنها ماتت ، فينتهى كل شئ بالنسيان (**أليس كل شئ خاضعا للزمن !**) . لكن فى الفترة التى يكون فيها بطل الرواية أشد ما يكون اختلاطا بالناس ، يدرك أن حبه الوحيد إنما هو للكتابة . وكان منطقه فى ذلك أنه إذا كان الزمن يطوى كل شئ ، فلا بد أن يوجد شئ ما يفلت من قبضته ، وهو العمل الفنى ، الذى يمكن أن يتسم بطابع الخلود .

هذا هو المضمون بكل بساطة . ونحن لا ننكر أننا فى أثناء ذلك نلتقى بكثير من الشخصيات التى رسمها ببراعة ، وبعض الأحداث التى جرى وصفها بدقة ، لكننا نظل ـ على الرغم من كل ذلك ـ بعيدين عن جو الرواية التقليدية ، ذات البداية والنهاية ، ذات الشخصية والحدث والحبكة ، ذات اللغة القاطعة والهدف الواضح .

كانت الزاوية التى اختارها **بروست** لموقفه الروائى زاوية جديدة تماما . وهى تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه : **تكنيك استخدام الذاكرة** . ونسرع فنقول : إن **بروست لا** يقيم أى وزن لكلمة الذاكرة بالمعنى العادى المألوف ، الذى نشير به إليها بوصفها الحافظة لأفكارنا ، وإنما يقصد بها الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أى المنطقة التى تختزن



شتى ضروب الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية الدقيقة (مثال : ذكرى ألم فيزيق هو عودة ذلك الألم نفسه بصورة مبسطة) . وهكذا فإن هذه الذاكرة هى التى يمكنها أن تعيد الحياة للأشياء الماضية ، التى قد نظن أنها تلاشت من حياتنا .

لكن استخدام الذاكرة على هذا النحو ، لا يكفى وحده لاستمرار عمل فنى . إنه أشبه بالنور المفاجئ أو **الإشراق** illumination الذى تحدث عنه الصوفية ، والذى ينبثق فجأة فى النفس ، ويكون تلاشيه أحيانا بنفس سرعة وروده . لذلك كان لابد من اختباره **بالتحليل العقلى** ، كما يُصقل الذهب بالنار . وهذا لأن بروست يريد أن يكون كل شئ واضحا ، ظاهرا ، دون غموض .

فى هذا التحليل العقلى ، يتمّ تأمّل الرؤية التى نتجت عن التجربة الوجدانية السابقة . ومعنى تأملها لا يبعد كثيراً عن تحديدها ، أو بالأحرى إعادة خلقها ، وهنا تأتى **مرحلة التعبير** عن تلك المعطيات ، فى بناء ملائم ، ولغة متساوية .

وهكذا فإن **الرؤية الفنية** تتميز لدى **بروست** فى مراحل ثلاث : الذاكرة الوجدانية ، والتحليل العقلى ، ثم التعبير . وهذا معناه أنه لا توجد أدنى صلة بين هذه العملية الفنية المعقدة واسترسال الإنسان العادى فى أحلام يقظته الخاصة ، التى يسترجع فيها ماضيه ، ويحلم بمستقبله . وما أشبه تجربة **بروست** فى هذا الصدد بتجربة الصوفى ، وما تشتمل عليه من عناصر روحية ، وتأملية ، وتعبيرية .

ويصرح **بروست** بأن «الكتاب» بالنسبة إليه يمثل «كلا حيا» tout vivant . وهو لا يقصد بذلك كتابا بعينه لمؤلف ما ، وإنما يعنى كل كتب المؤلف ، بل إنه يذهب إلى حد القول بأنه لا يجد بين الكتب المختلفة لمؤلف ما اختلافا كبيرا .[٣]

ولكى يكون الكتاب حيا ، لابد أن يتسم بطابع عضوى ، أى تتناسق كل جزئية فيه مع ما يسبقها وما يليها من ناحية ، ومع المجموع كله من ناحية أخرى . وهذا يعنى أن تسرى فى خلال العمل كله وحدة ثابتة . ومن المعلوم أن هذه الوحدة لا تبدو من أول وهلة ، على نحو ما يحدث أن يدخل إنسان ، لأول مرة ، كاتدرائية (والتشبيه هنا لبروست) فيتوقف أمام جمال النوافذ الزجاجية ، وتناسق الأعمدة ، ومكان المذبح ، وفساحة القاعة ، قبل أن يدرك أن هذا كله يمثل كُلا متكاملاً ، وأنه قد أضيف إليه كثير من التحسينات خلال عصور متعاقبة .

وهنا تبرز لدى **بروست** فكرة مهمة للغاية ، وهى فكرة أن **يشيد المهندس بناء ، ثم يأخذ ــ فيا بعد ــ فى محو آثار الصنعة منه ، حتى يظهر للناس أخيرا كأنه عمل عضوى . وإذن فنحن هنا أمام نوع من إخفاء الخطة ، وليس غيابها . يقول بروست لأندريه جيد A. Gide** : « لقد كرّست كل جهودى « لبناء » كتابى ، ثم بعد ذلك مباشرة ، قمت بإزالة كل الآثار المزعجة ، المتبقية من عملية البناء » .[٤]

ويرد بروست على **بول سوداى P. Souday** ، الذى قال عن روايته إنها « عدمية » ، قائلا : « إن آخر فصل من آخر جزء كُتب مباشرة عقب أول فصل من أول جزء ؛ وكل مابين الفصلين كُتب بعد ذلك » .[٥] وإذن فنحن هنا أمام نفس الموقف الذى يحدث فى عملية الكشف العلمى ، أو الاختراع : حدس مفاجئ ، يسطع نوره فى داخل الإنسان فيكشف له الأشياء دفعة واحدة ، ثم تأتى بعد ذلك التفصيلات من تلقاء نفسها ليأخذ كل منها مكانه فى البناء المفترض .[٦]

وعندما يحاول **بروست** أن يفسر **لريفيير Riviere** معمار عمله ، يقول : « وبما أنه بناء ، فإنه يحتوى بالضرورة على كُتَل ، وأعمدة . وفى المسافة التى تقع بين كل عمودين ، يمكننى أن أقوم بنقش زخارف غاية فى الدقة » .[٧]

وفى محاولة لتصوير مجمل البناء الروائى لدى **بروست** ، يقترح **جورج قطاوى G. Cattaui** أن يعد الجزء الأول كله من السباعية « من جانب سوان » بمثابة **الافتتاحية** فى العمل الموسيقى ، أما ما يُغطى **المكان** ، فهما الجزءان الثانى والثالث « فى ظل فتيات فى عمر الزهور » و « جانب جيرمانت » .. وأما بالنسبة إلى **الزمان** ، سيد الرواية كلها ، فإنه يشيع فى باقى الأجزاء ، بوصفه نوعا من التصور المسبق للعهد القديم (التوراة) ، حيث تأخذ العلاقة بين مارسيل وألبيرتين طابع الشد والجذب ، وحيث يتكرر الحب ، ثم يفتر ، ثم يعود مرة أخرى بين شارل سوان ، وأوديت .[٨]

والواقع أن **بروست** فى نهاية الجزء السابع « عودة الزمن المفقود » يؤكد أنه قد اتبع نوعا من الخطة الخفية ، التى تفرض ــ بالكشف عنها فى النهاية ــ قدرا من النظام على مجموع الرواية ، وتظهرها متدرجة حتى التوهج الأخير .

هناك إذن خيط أصلى يمتد ، على طول الرواية ، ليربط الأجزاء المتناثرة جميعا بعضها إلى بعض . وإذا جاز لنا أن نحدد هذا الخيط لقلنا إنه « الأنا » البروستى ، الذى يدرك بوعى حاد خطوات الزمن وهى تدوس فى طريقها كل شئ ، سواء فى داخله هو ، أو فيمن حوله من البشر ، ففى أثناء حفل استقبال لدى الكونتيسة دى جيرمانت ، وبينما الراوى جالس وسط مجموعة الأصدقاء القدامى ، يسمع لأحاديثهم ، ويتابع حركاتهم ، إذا به يكتشف أنهم جميعا قد شاخوا ، وأن زهور أعمارهم قد ذبلت ، وأنهم أصبحوا من الموت قاب قوسين أو أدنى . إذن كيف الخلاص ؟ ــ إنه يتمثل فى ممارسة العمل الفنى المرتبط بالخلود ، أو ــ بعبارة أخرى ــ فى الرؤية الداخلية للإنسان . ومحاولة إحياء ما به من لحظات سعيدة . وكانت رحلة طويلة . كلفته الكثير ، لكنه قبلها باقتناع ، مكوّناً من مشاهداته مادةً لكتاب .

ويمكن القول بأن رواية « **بحثا عن الزمن المفقود** » تعدّ من الأعمال التى يكمن مضمونها فى شكلها . والعنوان نفسه يدل على ذلك . إنها عبارة عن خروج الإنسان فى رحلة للبحث عن ذاته ، تلك الذات المتناثرة قطعا ، والتى تتأبى على قبضة الزمن ، وتسمو عن سلطانه ، كذلك فإنها بمثابة حج ميتافيزيقى ، يسافر فيه الإنسان ليجد الراحة ، ويطوف بلحظات سعادته الضائعة .

ومما يؤكد وحدة الرواية أن المؤلف قد وجد من خلالها موضوعه الأساسى : لحظات الوعى المفقودة من الإنسان ، ومحاولة إيجادها مرة أخرى . لذلك فإنه لم يفقد قط هذا الاتجاه ، وظل محافظا عليه ، وسعى بكل الوسائل الفنية لتعميقه : اللهجة واللغة ، والحركة ، والموضوعات ، والزخارف ، والتدرج ، وتعدد وجهات النظر .

يقول **جورج بيرونيه G. Piroué** إن عالم **بروست** يتسع فى دوائر ، من كل الجهات ، وفى نفس الوقت . وهو يتعمق ، ويبلغ جهات الأفق الأربع حول راو لا يتحرك ، بل يبدو غير قادر على قيادة ذلك السيل المنهمر من الذكريات أو إيقافه . لكن هذا العالم أيضا هو بمثابة سجنه ، حيث نبدأ فى مشاهدة العالم من خلال نوافذه الضيقة ، وعندما نفتح الأبواب ، واحداً بعد الآخر ، يتحسن السجن ويتسع ، لكنه يظل سجنا .

ومع ذلك ، ففى الحجرة الأخيرة ، تنفتح نافذة ضخمة ، ليس على بانوراما بعيدة ، بل على العالم الداخلى الذى يحمله كلٌ منا فى أعماقه » .[٩]

ليست بداية الرواية بذات أهمية لدى **بروست** . وهو فى هذا تلميذ وفىّ **لمالارميه Mallarmée** ، الذى يرى أن الصدفة ــ التى تلعب دوراً أساسيا فى العمل الأدبى ــ هى التى تملى دائما فكرتها الخاصة بها ، مؤكدة أو رافضة ، لأنها تحتوى على اللامعقول **L'absurde** . وقد بدأ **بروست** غير عالم بما سيؤدى إليه « **بحثه** » ، لكنه ظل ــ على الرغم من الظلمة ، والمتاهة ، والمنحنيات ــ ممسكا بالخيط فى يده ، ذلك الخيط الذى تمثل له ذات يوم فى صورة حدس intuition وقاده إلى أن يلتقط ــ كالمغناطيس ــ ذكرياته المتناثرة وأحاسيسه ، ويحاول أن يجمعها فى مجال محدود المعالم .

وهكذا يحل الفرض محل التاريخ . وبدلاً من أن «**يقص**» الروائي ، فإنه «**يُطلع**» الآخرين على مالديه . كذلك فإن بروست يلغى فى روايته التتابع الزمنى بالمفهوم التقليدى للرواية ، وينحصر عمله حينئذ فى «التعبير عن المعنى الغامض أو الخفى لجوانب الوجود» ، وكل ماعليه هو أن يستثير فقط الأعماق النائمة ، ويجسّ نبض الهوة ، ويتراقص حول الفوهة ، ويتحسس ما هو عويص فى داخلنا ... بهذا يتخلص الكاتب ـ كما يرى ما لارميه ـ من عجزه ، ليمتد فى صيرورة عمله الفنى .[10]

وقد ثبت تاريخيا أن **بروست** كان شديد الإعجاب **بدانتى** ، **صاحب «الكوميديا الإلهية»** .[11] وإذا كان الشاعر الإيطالى العظيم قد أقام عمله حسب خطة صارمة (ثلاثة أجزاء ، يحتوى كل منها على ٣٣ نشيدا ، وفى كل نشيد عدد يكاد يكون موحدا ـ بالإضافة إلى نشيد ختامى ، لكى يصل إلى مائة نشيد) فإن الروائى الفرنسى المعجب به ، يخفى مثل هذه الخطة فى التقسيم (سبعة أجزاء ، تحتوى على ١٥ جزءاً) بتعدد عناصر الديكور . لقد كان بروست يدرك جيدا أن عملا مثل عمله يحتاج إلى معمار رمزى ، وتخطيط محكم ، لا تظهر ـ للوهلة الأولى ـ عناصر الصنعة فيه .

ومع ذلك ، فمن الممكن جدا ، وبدون أدنى تعسّف ، أن تقوم مقارنة بين عملى **دانتى وبروست** : ألم يكن **بروست** ـ هو أيضا ـ شاعراً ، وبطلاً قام ببحثه الكبير عبر دوائر المعاناة ، وجهامة المدن الملعونة ، ثم عبر مطهّر الغيرة ، وجد نفسه ينقاد إلى جنة الزمن العائد ؟!

وأيضا فإننا نجد لدى كل من **بروست و دانتى** ، **أن التركيز ينصب على الوحدة الغنائية أكثر مما ينصب على الدعائم التكنيكية للعمل الروائى .**

ومن المهم أيضاً أن كلا الرجلين قد وضع فى كتاب واحد : حياته كلها ، وأحلامه كلها ، بعد أن عرف كيف يحوّل أفكاره إلى حلم دائم ، وأن يستخلص من ذكريات الطفولة الجميلة رموزاً لاتنمحى .

وأخيراً فإن كلا الرجلين قد قصد إلى أن يمنح عمله دلالات متعددة على مستويات مختلفة . وفيما يتعلق ببروست ، فإنه كان قد أراد أن يجعل لروايته اسماً باطنيا ـ بالمعنى الفلسفى للكلمة ـ لايتم تفسيره إلا فى نهاية العمل نفسه .[12]

لقد أنشأ بروست فنه فى شكل نظام مغلق ، ولم يتمنَ شيئاً أكثر من أن يمتزج بروايته ، حيث يجد فيها ذاته ، ويتوه فيها معا . وقد كان مؤلف الرواية وبطلها وشاهدها ، ذلك الذى يقول «أنا» ، هو بروست نفسه . وهو عندما يحدث حبيبته ألبيرتين فإنما يخدع نفسه متناسيا وحدته ، ومحاولا فى الوقت نفسه أن يجعل من ذاته اثنين !

ومن الحق أن يقال إن **بروست** كان يترك «الميكروفون» لشخصيات إنسانية أخرى ، ذات تعبير مختلف ، ومتناقض ، لكننا فى هذه الحالة أيضا نكون مع صوته الداخلى . والواقع أن شخصيات **بروست** تقف فى منتصف الطريق بين **شخصيات وليم جيمس** ، وشخصيات فرانز كافكا[13] ، فمونولوجاتها المتعاقبة تقترب من الصيغة السلبية لدى الأول تارة ، ومن النقض اليائس لدى الآخر تارة ثانية .

لقد لاحق حب الموسيقى والمعمار بروست ، حتى فى لحظات نومه الخاطف . وقد اعترف هو نفسه بأنه كثيرا ما كان يسمع فى أحلامه غناء ، أو يرى كاتدرائية . ولا شك فى أن قارئ روايته «بحثا عن الزمن المفقود» تدهشه كثرة التفصيلات التى ترتبط بتلك الأماكن المعمارية التى زارها وهو صغير ، والتى استمر لها فى نفسه أبلغ الأثر .

ويعترف **بروست** بأن المدن التى وصفها فى روايته (كومبارى ، بالبيك ، دونسيير ، باريس ، فينيسيا) ليست إلا «أزمنة تحولت إلى أماكن» ، وهو يوصينا بألا نبحث عنها فى الأطالس ، لأنها وليدة الإبداع الروحى ، الذى يمثل لدى **بروست** الشكل الوحيد للطاقة الإنسانية التى لا يشوب نتائجها أدنى قدر من العبث .

• هوامش

(١) هذه هى الترجمة التى نفضلها لعنوان الرواية . فالتعبير العربى «بحثا عن ..» يكاد يكون مساويا تماما لمقابله الفرنسى **A la recherche** ، الذى يعنى الاستمرار ، وعدم التوقف . فى حين أن ترجمته الشائعة بالبحث عن .. يجمد المعنى ، ويجعله ساكنا . انظر حول هذه النقطة مقالنا بعنوان «مأساة الزمن عند مارسيل بروست» . مجلة البيان الكويتية ص ١٤٦ ـ العدد ١٦٤ ـ نوفمبر ١٩٧٩ .

(٢) ترك بروست مجموعة مؤلفات ، ومراسلات ، ومترجمات إلى الفرنسية ، حسبنا أن نشير هنا إلى أهمها ، بعد ترجمة عناوينها :
الملذات والأيام (وقد ورد محرفا فى : الموسوعة العربية الميسرة ، مادة «بروست» على النحو التالى : «الأفراح والنوم !» ـ معارضات ومختارات ـ جان سانتويل ـ ضد سانت بيف .

(٣) **G. Cattaui, Marcel Proust, P. 81 - Paris 1958**
وقد اعتمدنا بصورة أساسية فى دراستنا هذه على هذا الكتاب .

(٤) **Correspondance Générale III, 300. Paris 1930 - 36.**

(٥) **Marcel Proust, Paris 1927, P. 43**

(٦) انظر : د . محمود قاسم ، الخيال عند محيى الدين بن عربى

(٧) **Correspondance Générale III, 300.**

(٨) **Cattaui, Marcel Proust, P. 83**

(٩) **Les Chemins de M. Proust, P. 98 Neuchâtel, 1956.**

(١٠) **Cattaui, P. 95.**

(١١) فى سنة ١٨٤١ ، عاد دى بيلوى من إيطاليا ، وتحدث كثيراً مع بلزاك حول الكوميديا الإلهية لدانتى . ومن هذه الأحاديث ، استلهم بلزاك عنوان كتابه ، والوحدة السارية فيه «الكوميديا الإنسانية» . ومعروف أن بروست كان قارئاً شغوفاً لبلزاك .
انظر : **Louis de Robert, Comment débuta M. Proust, Paris 1925, P. 37.**

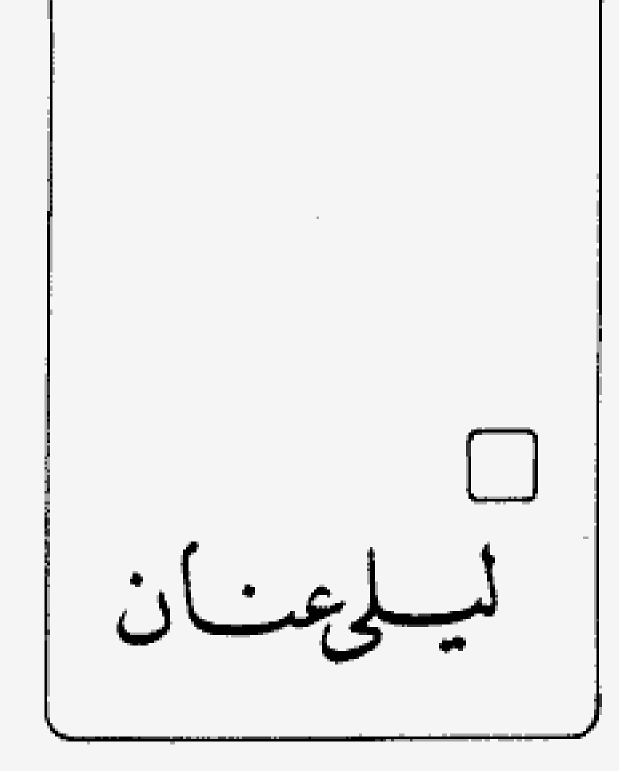
(١٢) **Cattaui, P. 96.**

(١٣) انظر الدراسة القيمة التى كتبها ألبير كامى حول أعمال كافكا ، وأهمها رواية القصر ، والتى قمنا بترجمتها بعنوان «الأمل واللامعقول فى أعمال كافكا» ـ البيان الكويتية ص ٩٠ ـ ٩٩ ، العدد ١٦٢ ، سبتمبر ١٩٧٩ .





المنفلوطى أديبا في قصصه



ليلى عنان

مؤلفات المنفلوطى منشورة فى أجزاء ثمانية : مقالات نجدها مع بعض القصص القصيرة فى أجزاء «النظرات الثلاثة» ، ومجموعة قصص قصيرة فى «العبرات» وأربع قصص طويلة هى «ماجدولين» و«الشاعر» و«فى سبيل التاج» و«الفضيلة» .

هذه القصص تنقسم إلى قصص مترجمة وأخرى «موضوعة» ، كما يسميها المؤلف نفسه .

القصص التى ألفها المنفلوطى ، بعضها خيالى ، يدّعى كاتبها أنها حلم جاءه فى المنام ، والآخر يقصه علينا المؤلف كأنه حقيقة واقعة ، عاش كاتبها نفس تجربتها قبل أن يسرد علينا تفاصيل أحداثها . إذن فالمؤلف موجود فى هذه الكتابات ، لا بصفته كاتبا فحسب ، يمسك بالقلم ويحدث قارئه بكلماته المكتوبة ، ولكن بصفته كذلك واحداً من الشخوص الروائية ، له دوره فى تحريك الأحداث .

يتحدث إلينا المؤلف فى هذه القصص التى لعب فيها دور شاهد العيان والراوى القاص ، وكأنه يواجهنا مباشرة ، نحن القراء ، بكلمته التى تعظ وتتوعد ، ولا تبغى من سردها لهذه الأحداث المعنية إرشاد جمهوره الضال إلى الطريق الصواب .

وقد كتب **المنفلوطى** مقالاته بنفس القلم الواعظ الذى حكى به قصص شباب مصرى عاصر المؤلف فجيعته ، فقصها علينا لتكون درسا نسترشد بحكمته . ولكنه عندما ترجم قصص الغرام الغربى وقدّمها ، استلهم القصة الواقعية الغربية حيادها الظاهرى ، واختفى عن أنظار القراء ، وكأنه لا وجود للمؤلف فى هذه القصص ، التى بدت وكأنها سرد لواقع لا يحتاج حتى إلى من يقدمه . والعجيب أن **المنفلوطى** ، الذى أصرّ على إثبات ذاته فى كل قصصه «الموضوعة» ، قد أغفل ـ فى ترجماته للقصص القصيرة ـ شخصية الراوى حتى وإن كان لها حضور فى النص الأصلى . هذا ما يقابلنا فى قصتى «**الشهداء**» و«**مذكرات مرغريت**» مثلا ، كأنه يتخلص من الراوى الذى تفرضه عليه صيغة «المقامات» العربية القديمة ، إذا تعامل مع نص غربى تدور أحداثه فى أوربا ، وكأنه ينفى أن تكون له أدنى علاقة بها غير صفة المترجم .

وعلى أساس هذا الاختلاف النوعى نستطيع تصنيف قصص **المنفلوطى** فى مجموعتين : **القصص التى تدور أحداثها أمام عين مؤلفنا ، فى عالمنا المصرى المعاصر له ، والقصص المترجمة ، التى تدور أحداثها فى بلاد غربية ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة .**

هناك إذن قصص «موضوعة» ، كما يسميها **المنفلوطى** نفسه فى مجموعة العبرات ، تقف فيها شخصية المؤلف حائلا بيننا وبين شخصياتها ، وكثيرا ما يطغى صوت هذه الشخصية المتحدثة على سائر الأصوات ، وقصص «مترجمة» لا صوت له فيها ، ولكننا نعرف ـ مع ذلك ـ أنه حاضر ، لأنه هو وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى ذلك العالم الغريب عنا بكل معانى الكلمة ، فالترجمة تعنى أن هناك مترجما . وقد تكون شخصية الراوى فى هذه القصص لا صوت لها ولا وجود ، ولكن يظل المترجم حاضرا بلغته العربية التى تتيح للقارئ معرفة ذلك

فتحولت خطبة القس وتبرئته للدين إلى اتهام طويل ، يصرخ به العاشق ، ويندد فيه بدين يحرّم متعة الحياة والتقاء الأحباء ، فى محاضرة طويلة تشغل صفحتين ونصف صفحة ، فى حين أن القصة كلها ، بكل أحداثها ، لا تتعدى الثمانى عشرة صفحة !. والكاهن فى قصة **المنفلوطى** ، لا يرد على الشاب ولا يبرئ الدين من كل ما اتهمه به هذا الشاب فى ثورته وحزنه البالغ على وفاة حبيبته . بل أكثر من هذا ، لا يرد عليه عندما يقول له بعد دقائق «اغفر لى ذنبى ... » لا يقول له إنه أخطأ ، وأن موت الفتاة جاء نتيجة جهلها وجهل أمها بالدين ، لأن الدين برئ من هذا التعنت الغبى القاتل على نحو ما نقرأ فى القصة الأصلية . وهكذا يصل قارئ قصة **المنفلوطى** إلى النتيجة العكسية تماما لما يصل إليه قارئ القصة الأصلية **لشاتوبريان** . وقد حمّل **المنفلوطى** المذهب الكاثوليكى للدين المسيحى ما هو برئ منه .

والقصة الثانية قصة «**آخر آل بنى سراج** » ، **لشاتوبريان** الفرنسى أيضا . وهى تحكى عن عودة أمير عربى إلى أسبانيا بعد أن خرج العرب منها . ويلتق هذا الفتى بفتاة من بنات الحكام المسيحيين الجدد للبلاد ، ولا تعرف هذه النبيلة حقيقة أمر الفارس إلا بعد أن تقع فى غرامه ، فيحاول كل منهما جاهداً اجتذاب الآخر إلى دينه ، وكل منهما لا يرضى لنفسه خيانة وطنه . ثم يترك كل منهما الآخر يائسا حتى لا يكون سببا فى خيانة حبيبه لدينه وعشيرته . وتتحول هذه المأساة فى قلم **المنفلوطى** إلى قصة «**الذكرى** » ، حيث يشى أحد النبلاء بالفارس العربى ، ويتهمه زوراً بتحريض النبيلة الأسبانية على ترك دينها ، فيقبض على الفارس المسلم ، ويساق أمام محاكم التفتيش حيث يطالب بالتخلى عن دينه . «فطار الغضب فى دماغ (الأمير) ، وصرخ صرخة دوت بها أرجاء القاعة وقال ... ما أراده له **المنفلوطى** ضد القساوسة ! وقد أراد له **المنفلوطى** أن يموت أيضا بسيف جلاديه . وتظهر الكنيسة ظالمة فى حكمها هذا ، كما رأيناها ظالمة فى المطالبة بعذرية البطلة فى قصة «**الشهداء** » . وكانت خطبة الأمير المسلم عنيفة عنف خطبة العاشق فى قصة «**الشهداء** » .

وقد طرأ هذا التغيير نفسه على دور الكنيسة ورجالها فى قصة «**بول وفرجينى** » ، ففيها نرى قسا طيبا يلعب دورا لا يكاد يذكر فى حياة أبطالها عند «**برنارد آن دى سان بيير** » ، المؤلف الأصلى للقصة . لكن هذا القس يتحول فى ترجمة **المنفلوطى** إلى رجل قاسى القلب ، لا يهمه إلا إرضاء العجوز الثرية التى تبعد فرجينى عن أهلها وحبيبها . وأيضا فإنه يقوم بالدور الرئيسى فى التأثير على أم فرجينى ، التى تنساق وراء بريق المال ، فترسل ابنتها إلى فرنسا ، محطمة بهذا السفر قلب شابين عرفا نعيم الحب الطاهر وزهدا فى الحياة الدنيا الزائفة . وتكون النتيجة حرمان بول من حبيبته لأنها تموت وهى فى طريق العودة إليه ، بعد أن أصرت على الزواج منه .

ومن هذه الأمثلة الثلاثة يتضح أن المنفلوطى المترجم كان يغير من النص الأصلى فى ترجمته كلما عرض لقس ، فكان يحمله أكثر مما يحتمل فى الأحداث الأصلية . وأكثر من ذلك فإنه يخلق له الدور الشرير خلقا . ورواية «آخر آل بنى سراج» **لا تحتوى أصلا على أى إشارة إلى محاكم التفتيش أو القساوسة .**

ولكن هذا الهجوم وهذا الادعاء على رجال الدين المسيحى ، ليس القاسم المشترك الوحيد بين بعض القصص المترجمة وبعضها ، فدراستنا لهذه القصص ـ التى أشرنا إليها من قبل ـ قد جعلتنا نتوصل أيضا إلى الكشف عن نمط واحد لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض ، ورسم واحد لهيكل يحتم على كل قصة أن تتبع نفس طريقة السرد للأحداث .

ويمكننا بلورة هذه الأحداث فى النقاط التالية :

- طفلان يتحابان فى عالم الطفولة البريئة ، وكأنهما أخوان .
- يقع المحظور عند سن البلوغ ، فتتحول العاطفة إلى رغبة يكون الزواج هو الحل الوحيد لها .
- يطرد الشاب من هذه الجنة وكأنه آدم عليه السلام ، وقد حلت عليه لعنة الله كما هو معروف فى الدين المسيحى . وليس هذا مجرد تعبير مجازى ولكنه ـ على وجه التحديد ـ ما يقوله بطل قصة «**اليتيم**» التى تلخص أحداثها ببساطة شديدة كل ما يقع فى سائر القصص المترجمة .
- يعرف هذا الشاب وحبيبته الشقاء تارة والأمل تارة أخرى ، حتى يقع المحال الذى يرمى بهما إلى اليأس التام .
- يموت الأبطال لأن الموت وحده يحقق لهما حلمهما ، إذ يجتمعان فى القبر ، بعد أن حرم عليهما الاجتماع فى الحياة .

وتختلف الشخصيات والتفاصيل ، وتختلف البلدان بل العصور ، وسرد الأحداث يسير على نفس الخط . حتى وإن اضطر مترجمنا المؤلف إلى كتابة حدث أو اثنين جديدين ، ليكون للقصة المترجمة نفس هذه الديباجة .

وعلى سبيل المثال تطلب الغانية «**مرجريت**» من عاشقها الجديد «**أرمان** » أن يحبها عن بعد ، فيكون لها مثل الأخ . ولسنا نرى لهذه الرغبة الجديدة على بطلة قصة «**ألكسندر دوماس الابن** » ، إلا مبررا واحدا ، هو أن يمر العاشقان بمرحلة الحب الطاهر الذى يسبق زوبعة الرغبة الجارفة التى تحول جنة البراءة الطفولية إلى جحيم الناضجين الراغبين فى الزواج . ولا تكون أمنية «مرغريت» العجيبة هذه أكثر من سطرين ، ولكنهما يفيان بالغرض عند **المنفلوطى** حتى لا يشذ أبطال قصته المترجمة «**الضحية**» عن أبطال قصصه الآخرين .

ويمكننا تلخيص تسلسل الأحداث فى صيغة مختلفة ، قد تكون أكثر وضوحا ، على الصورة التالية :

١ ـ الحب العفيف فى جنة البراءة والطفولة .

٢ ـ شيطان الرغبة الجسدية يظهر عند البلوغ ، فيكون الطرد من الجنة .

٣ ـ الشقاء للعاشقين ، لأن لعنة الله حلت بهما عقابا على رغبتهما فى الزواج .

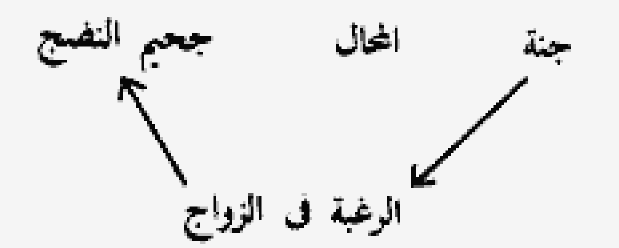
٤ ـ يأتى الموت حلا لجميع المشكلات ، فالعذاب ينتهى ، ويتم اللقاء المنشود فى القبر ، وقد تحقق عقاب العاشقين بحرمانهما من اللقاء الجسدى ، وتحقق ما كان يميز الجنة من لقاء روحى لا يعرف لقاء الأجساد ودنسها .

(ولن نكرر هنا ما سبق أن أشرنا إليه فى دراستنا السابق ذكرها ، من أن لعنة السماء التى تلاحق آدم ، ورفض الرغبة الجسدية حتى إن كانت فى إطار الزواج إنما يمثلان فكرة مسيحية بل كاثوليكية على وجه التحديد ، فلا علاقة لها بتراثنا ، لا العربى منه ولا الإسلامى) .

هذه النقاط تلخص مرة أخرى فى معادلة بسيطة جدا ، من خلال الكلمات نفسها التى استعملناها لشرح الخط الذى تسير عليه كل قصص المنفلوطى المترجمة :

البراءة فى الجنة ـــ الرغبة عند البلوغ ـــ العذاب نتيجة لهذا الاثم ـــ الحل فى الموت .

ونستطيع فصل عنصرين أساسيين لهذا التسلسل :



وقارئ هذه القصص يدرك أنه لا مفر للبطلين فيها من العذاب ، فهما ينضجان طبعا فيكون قانون الطبيعة الأزلى ، الذى يحول الطفل والطفلة إلى فتى وشابة لها أحاسيس جسدية ناضجة ، فيكون الزواج هو المخرج الطبيعى المنطق الوحيد لحبهما الشديد . ويصرخ بطل قصة «**الشهداء**» مؤكدا أن هذا هو قانون الطبيعة بعينه الذى سنه الله عز وجل لمخلوقاته كلها ، فلماذا يحرم عليه وعلى حبيبته .

وقد يسأل القارئ المنفلوطى نفسه لماذا حرّم على كل أبطال قصصه «المترجمة» هذه النهاية الطبيعية لحبها ؟

أيريد من قارئه أن يثور مثلما جعل بطل قصة «**الشهداء**» يثور ، مع أن النص الفرنسى لا يتضمن هذه الثورة أصلا ؟ أم تراها ثورة **المنفلوطى** نفسه على وضع يراه ظالما ، ولا يفهم له مبررا ، فيكتفى بتصويره مرارا كلما رأى القصة تسمح بذلك ؟ وتبدو المشكلة مفتعلة إذا ما قارنا هذه القصص التى تعرض لعشاق معذبين بالقصص «الموضوعة» التى لا تبحث المشكلة الغرامية ، بل تعالج مشكلة مختلفة كل الاختلاف ، حتى ليعجب القارئ لهذا الكاتب الذى لا يرى الغرب إلا عاشقا لا يستطيع الزواج من حبيبته ، ولا يرى الشرق إلا زوجا مضطهدا لزوجته .

فإذا نظرنا فى العبرات وجدنا أنها مجموعة قصص قصيرة ، معظمها مترجم ، ولكن بها أربع قصص «موضوعة» ، آخرها قصة «**العقاب**» . وهى ، كما يخبرنا مؤلفها ، «على نسق قصة أمريكية اسمها : «**صراخ القبور**» . والمفروض أنها تحكى حلما **للمنفلوطى** ، يصور ضم الإنسان للإنسان ، وتقع أحداثها فى عالم لا وجود له ، مادامت قد وقعت فى رؤية نائم . ولكن جوها العام وأحداثها تذكرنا بالعالم الغربى زمن القرون الوسطى ، عندما كانت سلطة رجال الدين فى أشد جبروتها . ولذا فقد أدخلناها فى نطاق القصص المترجمة التى تدور أحداثها خارج مصر ، خصوصا أنها تشتمل على البنية نفسها التى ميزت القصص المترجمة كلها ، ويقع بها نفس الهجوم السافر على رجال الكنيسة المسيحية .

وأول هذه القصص الأربع ، قصة «**اليتيم**» ، التى نجد فيها ملخصا مثاليا للبنية التى حكمت بعد ذلك كل قصصه المترجمة ، سواء كانت هذه القصص أمينة فى نقلها إلى اللغة العربية ، أو ملخصة مثل «**مذكرات مرغريت**» ، أو مختلفة عن أصلها مثل «**الشهداء**» .

ولن نتطرق بالدراسة إلى هذه القصص كذلك ، لأنها فى الواقع تنتمى إلى القصص المترجمة ، فنصفها الأول مستوحى من رواية «**مرتفعات وذرنج**» . ونهايتها تنقل بتصرف نهاية مسرحية «**روميو وجولييت**» .

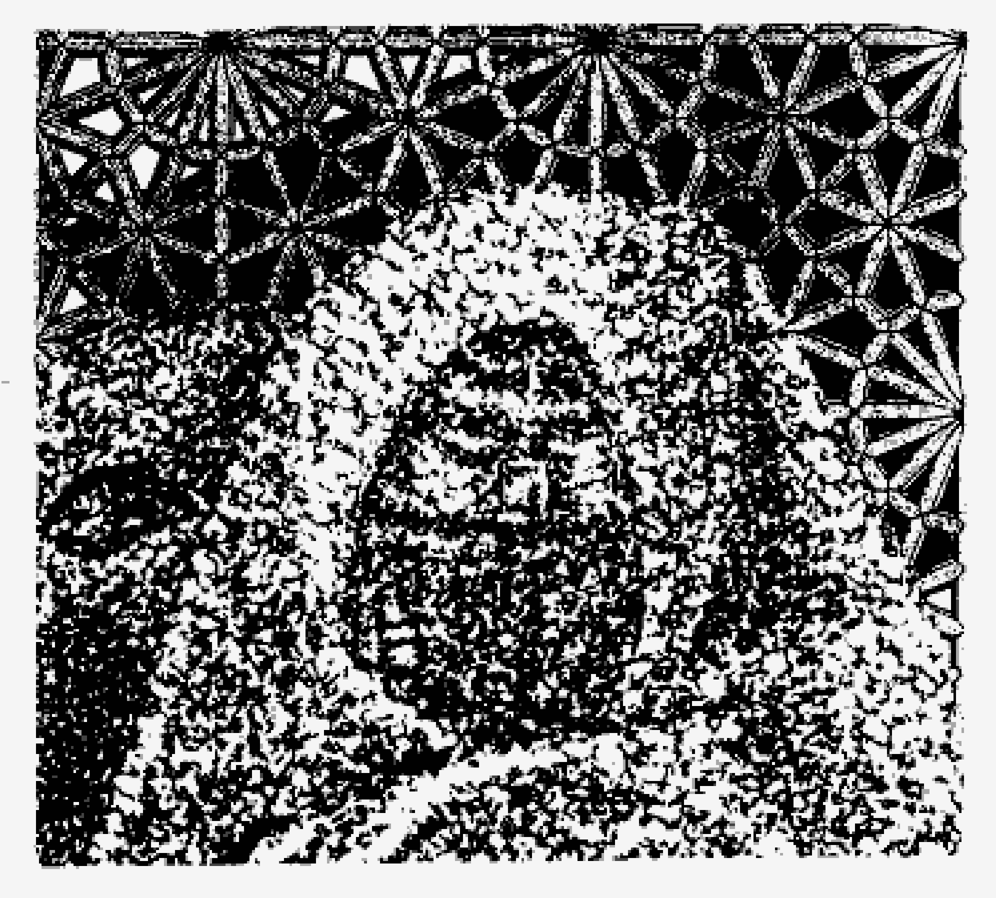
بقيت هناك قصتا «**الحجاب**» و«**الهاوية**» ، اللتان تقع أحداثهما فى مصر ، ولا نعرف لها أصلا غربيا على الإطلاق . وقد استبعدنا أيضا ما كتب فى النظرات ، كما سبق أن استبعدنا ما ترجم ونشر فيها ، لأن مقالات هذه المجلدات الثلاثة أكثر من القصص التى تفقد فى هذا الإطار وحدة القلم والأسلوب والبنية التى نبغيها من مؤلف ، ندرس فكرة بذاتها فى مؤلفاته . ومن ثم كان لابد لنا من اختيار محدود للنص الذى نقوم بدراسته . وقد غلبت روح الواعظ والصحفى فى هذه الكتب الثلاثة على ما كان «موضوعا» فيها ، ففضلنا لذلك استبعادها ، ولو إلى حين . وهى ، على كل حال ، لا تناقض فى تفصيلها ما توصلنا إليه من نتائج دراستنا لقصص العبرات .

وقد بدت وحدة المؤلفات «المترجمة» جلية فيما نشر من قصص قصيرة فى هذه المجموعة وفى الروايات الأربع المستقلة ، التى عرفت بأسماء مؤلفيها الأصليين . فما الحال بالنسبة للقصص «الموضوعة» ؟

كل القصص المترجمة تدور حول هذا الحب الذى يرفض له المجتمع تارة ، والأديان تارة ، والقدر تارة أخرى ، الوصول إلى نهايته السعيدة فى الزواج ، كأنه المحرم الذى لا ينبغى أن يناله مخلوق على وجه الأرض ، لأن السماء نفسها تأباه ، فما المحور الذى تدور حوله القصص «الموضوعة» التى تقع أحداثها فى عصر مؤلفنا وتحت بصره ، إن صدق قوله ؟

تتخلص قصة «**الحجاب**» فى جملتها الأولى : «ذهب فلان إلى أوربا وما نذكر من أمره شيئا ، فلبث فيها بضع سنين ثم عاد ، وما بقى مما كنا نعرفه منه شئ» ويندب **المنفلوطى** فى صفحة كبيرة المقطع ، التغير الذى طرأ على هذا «الفلان» ، عندما «ذهب بقلب نقى طاهر (...) وعاد بقلب ملفف مدخول» ، وكانت حياته فى أوربا سبب هذا التطور الجذرى فى شخصيته .

وتتلخص أحداث القصة فى أن ذلك الفلان صديق **المنفلوطى** جاءه يوما يشكو إليه زوجه التى ترفض خلع الحجاب . لتكون نموذج التحرر الذى يريده للمرأة المصرية ، مؤكدا : «ليس لى فى الحياة إلا أمل واحد هو أن أغمض عينى ثم أفتحهما فلا أرى برقعا على وجه امرأة فى هذا البلد» . ولكن زوجه ترفض أن تحقق له مطلبه ليكون «أول هادم لهذا البناء القديم الذى وقف سدا دون سعادة الأمة وارتقائها دهرا طويلا» . فالحجاب فى نظر «فلان» هذا هو الموت والجحود (...)



ومقبرة الآخرة » .

ويستطرد **المنفلوطى** فى الحديث المباشر ، لنعرف ما رد به على هذه « المصائب » كما يسميها « فورد على من حديثه ما ملأ نفسى هما وحزنا ، ونظرت إليه نظرة الراحم الراثى وقلت ... » وقال الكثير ، حتى إن عرضه استغرق على وجه التحديد نصف الصفحات المخصصة للقصة بأكملها ! ونستخلص من هذا الدرس فى ضرورة إخفاء وجه المرأة المصرية ، هذه الفقرة : « .. إنك عشت فترة طويلة فى ديار قوم لا حجاب بين رجالها ونسائهم ، فهل تذكر أن نفسك حدثتك يوما من الأيام وأنت فيهم بالطمع فى شئ مما لا تملك يمينك من أعراض نسائهم فنلت ما تطمع فيه من حيث لا يشعر مالكه ؟ » وينهى المنفلوطى موعظته مؤكدا : « ورأيتم المرأة الأوروبية الجريئة المتفتية فى كثير من مواقفها مع الرجال تحتفظ بنفسها وكرامتها فأردتم من المرأة المصرية الضعيفة الساذجة أن تبرز للرجال بروزها وتحتفظ بنفسها احتفاظها !

« وكل نبات يزرع فى أرض غير أرضه ، أو فى ساعة غير ساعته : إما أن تأباه الأرض فتلفظه ، وإما أن ينشب فيها فيفسدها » .

عند ذلك ما زاد الفتى على أن ابتسم فى (وجه المنفلوطى) ابتسامة الهزء والسخرية ، وكانت القطيعة بينهما . « وما هى إلا أيام قلائل حتى سمعت الناس يتحدثون أن فلانا هتك الستر فى منزله بين نسائه ورجاله » . ومرت سنوات ثلاث على هذا الحال ، ولا ندرى كيف وجد الراوى نفسه أمام بيت صديقه ، « وقد مضى الشطر الأول من الليل » ، ومعه شرطى . ويتوجه ثلاثتهم إلى المركز حيث يعرف الزوج زوجه ، وقد وجدها رجال الشرطة مع رجل « فى مكان من أمكنة الريبة (...) فى حال غير صالحة (...) فهى (إذن) امرأة عاهرة ، لا نجاة لها من عقاب الفاجرات » . وتكون المفاجأة الثانية : الرجل المتهم مع الزوجة هو « أحد أصدقاء الزوج » . وعند ذلك يصاب الزوج « بحمى دماغية شديدة » . لكن **المنفلوطى** الراوى لا يبرح المكان ، بل يمضى يعالج صديقه هذا كالإبن البار ، ولم يتركه إلا فى القبر ، بعد أن دفنه بيده ، وعاد ليقص علينا هذه الأحداث ، مؤكدا فى نهاية القصة : « لا يهون وجدى عليه ، إلا أن الأمة كانت على باب خطر عظيم من أخطارها ، فتقدم هو أمامها إلى ذلك الخطر وحده ، فاقتحمه ، فمات شهيدا ، فنجت بهلاكه » . إن **المنفلوطى** الراوى يحمد الله على سلامة وطنه من الخطر العظيم من رفع الحجاب الذى كان يعنى ـ بلا جدال ـ تحول المرأة إلى عاهرة تتردد على « بيت ريبة » ، كأننا خلعنا عنها الحجاب لنلق بها إلى الهاوية . وهذا ما قرره الزوج نفسه قبل وفاته حين قال : « نعم ، إنها قتلتنى ! ولكننى أنا الذى وضعت فى يدها الخنجر الذى أغمدته فى صدرى ، فلا يسألها أحد عن ذنبى »

« البيت بيتى ، والزوجة زوجتى ، والصديق صديق . وأنا الذى فتحت باب بيتى لصديق إلى زوجتى ، فلم يذنب إلى أحد سواى » .

و« **الهاوية** » هو عنوان ثانية قصص **المنفلوطى** « الموضوعة » ، فى مجموعة العبرات التى ندرسها . وهذه الهاوية يقع فيها هنا « فلان » آخر من أصدقاء الراوى : كان شابا ممتازا ، « لا تخيلت صورة من صور الكمال الإنسانى فى وجه إنسان إلا أضاءت لى فى وجهه » . ولكن الظروف أبعدت الراوى عن القاهرة لعدة سنين . وعندما عاد ، وجد المجال قد تغير كلية .

كانت أولى علامات سقوط هذا الرجل (وكأنه ، مرة أخرى ، آدم المطرود من الجنة) أن هجر زوجته وأولاده ، ثم أدمن شرب الخمر . وتوسلت إليه زوجته « أن يعود إلى حياته الأولى التى كان يحياها سعيدا بين أهله وأولاده » . ثم كان اللعب بالورق ... حتى نصل إلى تلك الهاوية التى بشرنا بها العنوان عندما يعلم الراوى أن ذلك الرجل الغيور الضنين بعرضه وشرفه أصبح لا يبالى أن يحضر معه أصدقاءه إلى المنزل ، الذين تقول عنهم زوجته البائسة : « وربما حدق بعضهم فى وجهى أو حاول نزع خمارى على مرأى من زوجى ومسمع فلا يستنكر أمرا ، فأفر بين أيديهم من مكان إلى مكان ، وربما فررت من المنزل جميعه ... » ماذا عسانا نتوقع بعد ذلك من مثل هذا السلوك ؟ كان طبيعيا أن يفقد « فلان » ثروته . وقد رأى **المنفلوطى** أن يعظه فى صفحات طويلة ، نستخلص منها هذه النصيحة : « إن كل ما يعنيك من حياتك هذه هو أن تطلب فيها الموت ، فاطلبه فى جرعة سم تشربها دفعة واحدة ... » ويتأكد تشبيهنا « فلانا » هذا بآدم الذى سقط من جنة الدين المسيحى حين نراه يقول لواعظه الراوى : « إن السعادة سماء والشقاء أرض ، والنزول إلى الأرض أسهل من الصعود إلى السماء ، وقد زلت قدمى على حافة الهوة فلا قدرة لى على الاستمساك حتى أبلغ قرارتها (...) ومادمت قد فعلت فلا حيلة لى فيا قضى الله » . ويطرد « فلان » البائس من عمله ومن منزله ، ولكن زوجته ـ تقف إلى جانبه ، « تنظر إليه نظرة الأم الحنون » ، لأنها امرأة شريفة .

وكانت النهاية ، فقد وضعت هذه الزوجة وهى فى حال بؤسها هذا طفلا فقضت حمى النفاس عليها . وجن الزوج ، وأصابته حالة هياج « فوطئ فى تراجعه صدر ابنته الوليدة فماتت كذلك » . « وما هى إلا ساعة أو ساعتان حتى أصبح مقيدا مغلولا فى قاعة من قاعات البيمارستان . فوارحمتاه له ولزوجته الشهيدة ! .. » .

والأحداث قليلة فى هذه القصة الهادفة ، والوصف فيها يطول

لشرح الحال الذى وصل إليه هذا البائس الذى خرج من الجنة ، وكانت صحبة السوء تمثل الشيطان الذى دفعه إلى الهاوية . أما «الهاوية» ، فهى ما عرفناه من القصة السالفة ، عندما رأينا زوجا يقبل أن تظهر زوجه بلا حجاب أمام أعين أصدقائه ، هؤلاء المقلدين طباع أوربا وسفور المرأة فيها .

والقصتان مختلفتان فى ظاهرهما . فالأولى قصة زوج أراد تحرير المرأة المصرية عن طريق زوجته ، والثانية قصة زوج جرفته حياة اللهو والخمر ، فماتت زوجته بؤسا وحزنا . ولا ندرى أى العقابين أشد ، عقاب الزوج الذى كان السبب فى موت زوجته قبل أن يقتل بنفسه طفلته . أم عقاب الزوج الذى وجد زوجته مع صديق له فى وضع شائن ولقد مات هذا الزوج ، فى حين ذهب الآخر إلى حيث لا رجعة للعقل والإدراك ، فكان ذلك ضربا من الموت كذلك ، يحل على الأقل مشكلة الاستمرار فى مجتمع طعن فى أعز ما لديه ، وهو شرف نسائه . أو هكذا رأى المنفلوطى ، وهكذا قال فى هاتين القصتين .

وتبدأ كلتا القصتين بصورة سريعة لما كان يتمتع به كل من الزوجين ، وكأنهما كانا فى الجنة بعينها . ويقول **المنفلوطى** فى القصة الأولى :

«ذهب بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة ، وذهب بقلب نقى طاهر ، يأنس العفو ويستريح إلى العذر ، وعاد بقلب ملتف مدخول ، لا يفارقه السخط على الأرض وساكنها ، والنقمة على السماء وخالقها» .

ويصف **المنفلوطى** صديقه «فلانا» قبل سقوطه فى الهاوية قائلا :

«عرفت «فلانا» (...) فعرفت امرأ ما شئت أن أرى خلة من خلال الخير والمعروف فى ثياب رجل إلا وجدتها فيه ، ولا تخيلت صورة من صور الكمال الإنسانى فى وجه إنسان إلا أضاءت لى فى وجهه ...» .

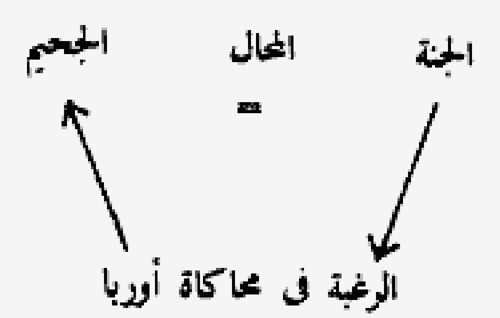
ويحدث ما يغير الصورة كلية ، ويحول البطلين إلى حطام ، عندما يخطئ كلاهما التصرف ، فيعرف كل منهما الشقاء والسقوط والموت . ويذكرنا هذا بما حدث «لليتيم» ، بطل القصة «الموضوعة» ، التى افتتح بها **المنفلوطى** مجموعة قصصه فى كتاب «**العبرات**» .

إنه يتحدث عن ابنة عمه قائلا : «أنست بها أنس الأخ بأخته ، وأحببتها حبا شديدا ، ووجدت فى عشرتها (...) السعادة والغبطة (...) فكنت لا أرى لذة العيش إلا بجوارها» . ثم يقع المحظور ، فيهرب بعيدا عنها ، ويصف حاله الجديد قائلا : «وهكذا فارقت المنزل الذى سعدت فيه حقبة من الزمان فراق آدم جنته ، وخرجت منه شريداً طريداً حائراً ملتاعاً ، قد اصطلحت علىّ الهموم والأحزان . فراق لا لقاء بعده ، وفقر لا ساد خلته ، وغربة لا أجد عليها من أحد الناس مواسيا ، ولا معينا» .

كان كل شىء جميلا ، وكأنه جنة رضوان ، ثم انقلب فجأة كل هذا الجمال وهذه السعادة إلى شقاء وعذاب لا يجد له المؤلف ولا القارئ حلا إلا فى الموت الذى يحل كل المشاكل ويريح كل النفوس .

ونستطيع التعبير عن هذا التسلسل الحتمى فى الصورة التالية :

كانت هناك الجنة ـــــ ثم كان استكشاف نمط الحياة الأوربية ـــــ ثم كان العذاب نتيجة للرغبة فى التقليد ـــــ ثم يكون الخلاص فى الموت أو



وإذن فقد وقع المحظور هنا ، مثلما حدث فى سائر قصص **المنفلوطى** المترجمة .

ولكن المحظور قد تمثل فى هذه القصص فى تحول الحب الأخوى عند البلوغ إلى رغبة فى الزواج ، فى حين أنه فى القصتين الموضوعتين يتلخص فى أن البطل يرغب فى أن يعيش الحياة وفقا للنمط الأوربى ، حيث يسقط الحجاب عن وجه المرأة ، فتثير الرغبة عند الرجل . **والمنفلوطى** يقولها صراحة لبطله فى قصة «**الحجاب**» .

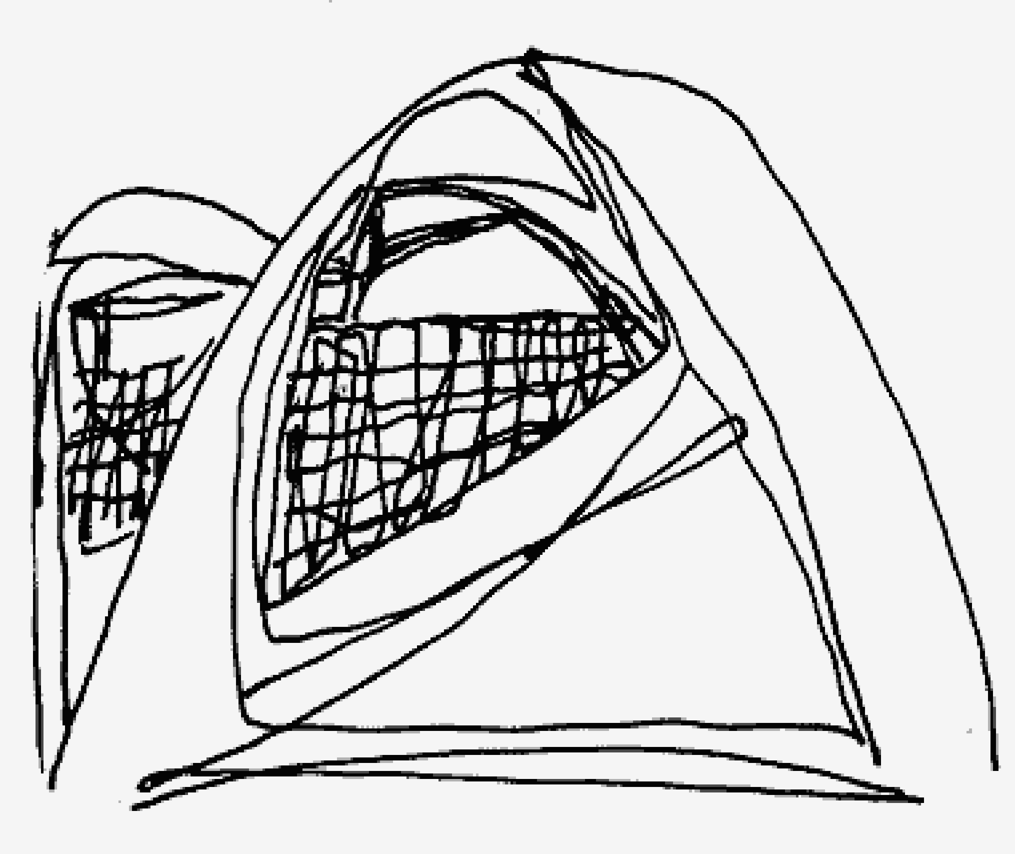
كانت المرأة ، وهى محجبة ، كأنها الأخت التى لا تدنسها رغبة من رجل ما هو إلا أخ لها ولكن إذا ما سقط عنها الحجاب ، تحولت إلى جسد يثير الشهوة الجسدية لدى أى رجل ينظر إليها ... فتتحول بذلك جنة البراءة إلى جحيم الشقاء ، بعد أن يقع المحظور حين يعرف الرجل الرغبة الجسدية ، وكان قبل ذلك يجهلها ، وكأنه الطفل البرئ الذى لا يعرف من الجنس الآخر إلا أخته ، وقد حرمت عليه فلا يفكر فيها لحظة بوصفها امرأة يستطيع الاقتراب منها حتى عن طريق الزواج .

كانت الجنة إذن متحققة عندما كبر كل بطل من أبطال القصص المترجمة مع فتاة لم يشعر لحظة أن رغبة جسدية تجذبه إليها . وفى القصص «الموضوعة» ، كانت الجنة متحققة عندما تجاهل المجتمع هذه المرأة المغلفة التى لا تثير أى رغبة فى الرجال لأنهم لا يرون منها شيئا . وكل القصص المترجمة منقولة عن «أوربا التى تقف وراء ضياع الشباب المصرى ، إذا ما حاكاها فى تقاليدها وأنماط الحياة فى مجتمعها» .

«أوربا» ، فى قصص المنفلوطى ، هى الرغبة التى تكون نتيجتها الوحيدة هى الخروج من الجنة ، وقوع البؤس والشقاء حتى الهاوية ، فالموت .

وقد عبر **المنفلوطى** عن هذا بقوله عن بطله فى قصة «الحجاب» ، إنه ذهب إلى أوربا «بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة» .

هذا ما تقوله قصصه فى معناها الظاهر ، وفى بنية أحداثها وعلاقات شخصيتها من الداخل . هذا ما يوحى به عالم المنفلوطى القصصى إلى قرائه . وقد انتقى من الآداب الغربية كل القصص التى تعيد نفس التركيبة لتؤكد نفس المعنى ، وهو أن الرغبة (حتى إن كانت طاهرة



لا تبغى إلا الزواج الحلال) لا نتيجة لها إلا الشقاء . وهكذا شقى «الشاعر» «وبول» وفرجيني» و«ماجدولين» وكل الشخصيات الأخرى لقصصه الشهيرة ، الطويلة منها والقصيرة .

إن نفس المصير ينتظر من وقع من شباب مصر فى غرام أوربا ، وحاكى نظم حياتها وسفور نسائها .

وهنا ، يقف الباحث متسائلا عن هذا المؤلف الذى يسخر قلمه فى مقالات عدة ، نشرت فى مجلدات النظرات الثلاث ، وفى قصص ألهبت خيال الشباب وعواطفهم ، ليجارب أوربا وتأثيرها المدمر على مجتمع فقد كل شئ ، إذا حاكى تقاليدها وجرر المرأة من سيطرة الزوج وأغلال الحجاب . هذا فى الوقت الذى كتب فيه قصصا من أجمل ما كتب ، لا تحكى إلا هذا الغرب والحب السامى الشريف الذى يربط بين أبنائه ، وقد جعل لهم من الصفات الجميلة ما يجعل كل قارئ يحلم بمحاكاتهم .

مقابلة أوربا فى قصصه الموضوعة ، تعادل مقابلة الرغبة فى قصصه المترجمة ، وتكون النتيجة واحدة للشخصيات التى لا تجد بعد ذلك حلا لمأساتها إلا فى الموت .

ولكن القارئ يلاحظ أن هذه المعادلة لها معنى أعمق ، يجعلنا ننظر إلى **المنفلوطي** نظرة أخرى .

إن كل شخصيات **المنفلوطي** فى قصصه المترجمة لم تعرف الرغبة لأنها أحبت ذات يوم دون سابق إنذار ، ولكنها عرفتها ـ كما حدث لبطلة قصة «**اليتيم**» ، وكما حدث لفرجيني رمز الفضيلة فى قصصه ـ لسبب بسيط جدا وحتمى جدا : كانت البطلة بريئة فى حبها عندما كانت طفلة ، فنضجت عند سن البلوغ ، وتغيرت مشاعرها ، وإذا بالرغبة فى الزواج تختلط عند ذاك بالحب ... ومن يستطيع إيقاف هذا التطور الحتمى الذى يجعل الصبى فتى والطفلة شابة ، لا يعرفان البراءة إلا إن كانا طفلين ؟ لكنهما يبغيان الزواج إذا تقدم بهما العمر ومرت الأيام مرورها الطبيعى الذى لا غضاضة فيه .

هل يعنى هذا أن معرفة الشباب المصرى لأوربا تشبه معرفة الطفل للرغبة حين ينمو فيصبح شابا راغبا فى الزواج ؟

هنا تناقض بين فكر المنفلوطي الذى يجهر به فى مقالاته وقصصه ، وبين ما تعنيه قصصه المترجمة والموضوعة إذا قارنا بين بعضها وبعض .
وهذا التناقض قد يفسره تناقض آخر أكبر وضوحا ، يتمثل فى مهاجمة **المنفلوطي** أوربا ومن يحاكيها فى تقاليدها من شباب مصر ، من جهة ، وفى نقله ، من جهة أخرى ، لقصص العشق والغرام الأوربية بحذافيرها ، حيث ينقل إلى القارئ قيما لمجتمع تتمثل فيه أجمل المشاعر وأنبلها . وقد عرف الجمهور المصرى ، بعد قراءاته **للمنفلوطي** ، تقديس الغانية بعد ما بكى لعذاب «مرغريت» غادة الكاميليا ، وقد طهرها حبها من دنس حياتها الفاسقة . وعرف الجمهور ، وبعد وفاة بطلات **المنفلوطي** ، أن أجمل ما فيهن هو «الفضيلة» التى يقدسها المذهب الكاثوليكى على وجه التحديد والتى تتمثل فى العذرية من حيث إنها قيمة فى ذاتها ، حتى وإن كانت البطلة لا ترغب إلا فى الزواج الشريف .

ونذكر هنا ما كتبه **المنفلوطي** نفسه ردا على هذا التقديس لفكرة تحرّم على العشاق اللقاء فى غير القبر ، حيث تلتقى الأرواح ، ولا تتحرك الأجساد ، لأن كل ما يمسها دنس . وكم تبعد هذه الفكرة من التقاليد العربية والإسلامية نفسها ، التى يكتب **المنفلوطي** كثيرا من المقالات دفاعا عنها !

فلنذكر هنا قصة «**الشهداء**» ، التى نقلها **المنفلوطي** عن «**شاتوبريان**» ، وقد أضاف إليها من التفصيلات ما حولها فى أولها إلى قصة أخرى . ثم أخذ حبكة قصة «**أتالا**» الشهيرة ، وجعل البطلة ، مثل بطلة «**شاتوبريان**» ، تشرب السم لتحافظ على عذريتها التى كانت أمها قد وهبتها إلى مريم عليها السلام .

وتكون ثورة الشاب العاشق ، وقد عرف أن حبيبته ماتت قبل زواجها بأمر الكنيسة ، أو هكذا فهم ، فإذا به يصرخ : «... تلك جرائمكم يا رجال الأديان ، التى تقترفونها على وجه الأرض ، ما كفاكم أن جعلتم أمر الزواج فى أيديكم ، تحلون منه ما تحلون ، وتربطون ما تربطون ، حتى قضيتم بتحريمه قضاء مبرما لا يقبل أخذا ولا ردا ؟

«إن الذى خلقنا ، وبث أرواحنا فى أجسامنا . هو الذى خلق لنا هذه القلوب وخلق لنا فيها الحب ، فهو يأمرنا أن نحب ، وأن نعيش فى هذا العالم سعداء هانئين ، فما شأنكم والدخول بين المرء وربه ، والمرء وقلبه ؟ (...) .

«أتظنون أيها القوم أننا ما خلقنا فى هذه الدنيا إلا لننتقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدير ، ومن ظلمة الدير إلى ظلمة القبر؟ بئست الحياة حياتنا إذن ، وبئس الخلق خلقنا ! إننا لا نملك فى هذه الدنيا سعادة نحيا بها غير سعادة الحب ، ولا نعرف لنا ملجأ نلجأ إليه من هموم العيش وأرزائه سواها ، ففتشوا لنا عن سعادة غيرها ، قبل أن تطلبوا منا أن نتنازل لكم عنها » . «هذه الطيور التى تغرد فى أفنانها إنما تغرد بنغمات

الحب ، وهذا النسيم (...) وهذه الكواكب فى سمائها ، والشموس فى أفلاكها ، والأزهار (...) والأعشاب (...) والسوارب (...) .. وإنما نعيش جميعا بنعمة الحب . فمتى كان الحيوان الأعجم والجماد الصامت ـ أيها القساة المستبدون ـ أرفع شأنا من الإنسان الناطق ، وأحق منه بنعمة الحب والحياة ! ؟ » .

« فهنيئا لها جميعا ، أنها لا تعقل عنكم ما تقولون ، ولا تسمع منكم ما تنطقون ، فقد نجت بذلك من شر عظيم ، وشقاء مقيم (...) » .

«كتاب الكون يغنينا عن كتابكم (...) هذا الجمال المترقرق فى سماء الكون وأرضه ، وناطقه وصامته ، ومتحركه وساكنه ، إنما هو مرآة صافية ننظر فيها فنرى وجه الله الكريم (...) فنسمعه يقول لنا أيها الناس إنما خلق الجمال متعة لكم فتمتعوا به ، وإنما خلقتم حياة للجمال وأحيوه » ؟ .

والحقيقة أن القصة الأصلية لا تحتوى على هذه الصفحات من الثورة العارمة كما سبق أن أشرنا فى أول دراستنا هذه . ومع ذلك ، **فالمنفلوطي** يضيف إلى النص الأصلى هذه الكلمات العجيبة إذا ما قرأناها فى ضوء ما توصلنا إليه ، بعد قراءة كل قصصه المترجمة والموضوعة .

إنها صفحات عجيبة يصرخ فيها **المنفلوطي** ـ والبطل فى القصة الأصلية برئ منها ـ فى وجه كل من يقف عائقا فى وجه الحب ، واكتماله الطبيعى بالزواج . إنه يشير إلى طبيعة كلها حب ، ولا تشجع إلا على الحب ، ويتعجب لسيطرة فئة رجال الدين يحرّمون على البشر ما أراده الله لهم ... والكاهن فى قصة **المنفلوطي** لا يجيب بل يبدو كأنه يقر هذه الاتهامات،ولكن القس فى رواية «**شاتوبريان**» يثبت عكس هذا الكلام ، لأن الكنيسة لا تطلب المستحيل من أتباعها ، والزواج لمن يريده ، والعذرية لمن يرغب فيها ، وليست مفروضة فرضا على البشر . وعلى الرغم من ذلك ، أصر **المنفلوطي** على مهاجمة رجال « الأديان » .

ونعجب إذن لهذا الاتهام العفوى ، وكأن **المنفلوطي** الذى يتحدث دائما باسم الشخصيات حتى فى ترجماته للقصص المعروفة ، كأنما يثور هو نفسه على من حرم الحب على الإنسان ... وكل قصصه تحكم فى نفس الوقت بالشقاء والموت على من أحب ، وهو المسلم الذى لا يعرف دينه أى تحريم من هذا النوع ، مادام الزواج هو الهدف .

وإذا ما طبقنا كلامنا هذا على قصصه ، وجدناه فيها أكثر المؤلفين تأثرا بما يحدث لعشاق قصصه ، وأكثر الناس سكبا للعبرات على شخصياته . إنه يضعها كلها تحت رحمتنا فى إهدائه قائلا : « الأشقياء فى الدنيا كثير ، وليس فى استطاعة بائس مثلى أن يمحو شيئا من بؤسهم وشقائهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات ، علهم يجدون فى بكائى عليهم تعزية وسلوى . » وبين هذه الشخصيات الزوجان اللذان أحبا أوربا وقلدا نمط حياتها ، فكانت الهاوية وكان الهلاك لها ، وكانت الفجيعة فيها .

هل كان **المنفلوطي** ، الذى يعذب شخصياته ويسكب العبرات عليها ، مدركا أن معرفة أوربا قد تكون ـ مثل الرغبة فى الزواج ـ أمرا من المحتم على شباب عصره أن يلقاه ، فلا يستطيع أن يقاوم إغراءه ، مثلما لا يستطيع بطل من أبطال قصصه الغرامية الهرب من الحب والرغبة فى الزواج ؟ وهل يشرح هذا معرفته هو بأوربا ، خلال قصصها الجميلة التى نقلها إلى قرائه بعد أن وقع هو نفسه فى غرامها ، فكانت من أجمل ما كتب ، من حيث الأسلوب والعرض ، وكانت ـ من ثم ـ ثورته على من يحرم هذه الأحاسيس الجميلة والمشاعر النبيلة التى عرفها بين صفحات حياة ماجدولين والشاعر وغيرهما من الشخصيات ؟

إذا أحب شاب فتاة ، ورغب فى الزواج منها ، مات بعد عذاب طويل دون الوصول إلى غايته المنشودة .

وإذا أحب رجل نمط الحياة الأوربية ، ورغب فى رفع الحجاب عن المرأة ، مات بعد عذاب طويل ، دون الوصول إلى غايته المنشودة .

هذه هى النتائج التى يصل إليها قارئ **قصص المنفلوطي** ، المترجم منها والموضوع ـ فلا حياة بلا حب عنده ، ولا حب بلا يأس . وقد يكون هذا اليأس نفسه نتيجة السؤال الذى لا يجد عنه المنفلوطي جوابا .

كل قصصه تبدأ بصورة الجنة التى تحيا فيها شخصياته ، ثم لا تلبث هذه الصورة أن تختفى ، وتبدأ رحلة العذاب ، حتى يريح الموت أبطاله من شقائهم . وقد يكون المنفلوطي أول من ثار على هذه الحتمية ، لأنه لا يجد جوابا عن سؤاله : كيف تستطيع أن تمنع هذا ؟ كيف تستطيع أن تمنع الطفل من أن يكبر فتتحول نظرته إلى حبيبته فيرغب فى الزواج منها ؟ وكيف تمنع الشباب المصرى من الجرى وراء سفور المرأة وأنت أول من أحب الغرب ، فقدم قصصه الجميلة ومشاعره النبيلة ، وصوّر قوما كان سفور المرأة عندهم القاعدة ؟

لا نستطيع إلا ملاحظة هذا التناقض فى **قصص المنفلوطي** ، بين المترجم منها والموضوع ، أى بين وجهى فكر واحد ، مزقته المشكلة وحيرته . وقد يكون هو السبب فى ثورة المؤلف على « رجال الأديان » الذين يحرمون الاختلاط والحب . ومع ذلك فقد حدث إثراء للأدب العربى ، حين حاول عاشق قصص الغرب مداهنة تناقضاته ، بأن قدم قصص العشق والهيام وسفور المرأة « مترجمة » ، وكأنه يأمرنا أن نقرأها مثله دون محاكاتها ، فى حين صور لنا ما قد يحدث إذا ساورتنا الرغبة فى تقليدها فى قصص « موضوعة » ، تتوعدنا إذا نحن أردنا أكثر من ذلك ، وانتقلنا من القراءة إلى الممارسة ، كما ينتقل الطفل من الحب الأخوى إلى الرغبة فى الزواج ...

ولكن ، أكان فى استطاعة **المنفلوطي** أن ينجح فيما أخفق فيه أبطال قصصه أنفسهم ، وأن ينتقل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة البلوغ ، حتى وإن كان الموت هو النتيجة الوحيدة المرتقبة لهذا التطور الطبيعى ؟

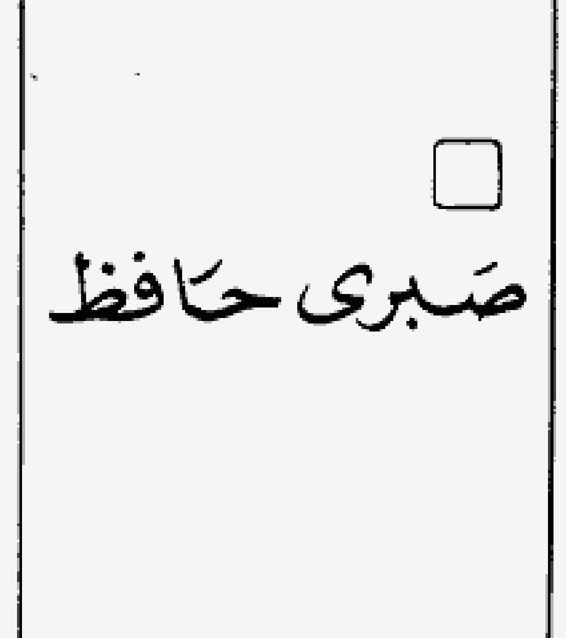
• هوامش

(١) تناولنا هذا البحث بالتفصيل بعنوان : « دلالة أوربا » فى قصص المنفلوطي (تحت الطبع) .

(٢) انظر د . عبد المحسن طه بدر : « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » ، ص ١٨١ وما بعدها .

قصص

يحيى الطاهر عبد الله الطويلة



تستعصى قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة ـ مثلها فى ذلك مثل قصصه القصيرة ـ على محاولات التبويب والتصنيف فى أية قوالب سهلة أو تصنيفات مدرسية معروفة . فقد رفض يحيى الطاهر عبد الله منذ مطلع حياته الأدبية أن ينضوى تحت لواء أية جماعة ، أو يندرج ضمن أى إطار جاهز ، أو يتبنى المفهوم السائد للقصة وقت وفوده إلى ساحتها ، فهو ينفر من التقليد والتكرار . ولذلك فقد وهب نفسه للمغامرة الدائمة مع أدواته التعبيرية وحدوسه ورؤاه ، محاولاً ـ منذ تجاربه الباكرة ـ أن يطرح تصوراً جديداً للكتابة القصصية يخلصها من كل عثرات التقليدية ونهنهات العواطفية « السنتمنتالية » الزاعقة ، ويمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة فى الرؤية والحساسية والفهم .

لم تكن مغامرة يحيى الطاهر عبد الله تحللاً من الشكل ، بل كانت انفلاتاً من ربقة العبودية لشكل بعينه ، أو لفهم ثابت غير متحرك للقصة وللعالم . ولم تكن هذه المغامرة تملصا من التراث التقليدى للقصة وإنما تشوفا لاكتشاف شكل جديد ونسق تعبيرى جديد ، يثرى كل ماله قيمة فى هذا التراث ، دون أن يبتذله بالنسخ أو التقليد . لذلك كان لابد أن تتخلى مغامرة يحيى الطاهر عبد الله فى طموحه هذا عن لغة القصة التقليدية ، وأن تنحت لغتها الخاصة وتراكيبها الخاصة ، وأن تنشئ إحالاتها المتميزة ، وقواعدها فى التقديم والتأخير ، وترتيب المفردات .

ومن خلال هذه اللغة الجديدة خلق **يحيى الطاهر عبد الله** عالما جديدا متميزاً بجدته وصلابته وعمق حسه وبصيرته ، عالما على قدر كبير من الدينامية والحيوية والتألق ، استطاع من خلاله أن يبلور الكثير من رؤى الواقع التحتية ، وأن يمزج بين قواعد التراث الشفهى وتقاليد التراث المكتوب ، وبين نحو اللغة الفصحى وآجرومية اللغة العامية ، وبين رؤى الإنسان المقهور وعقلانية المثقف المستوعب لتيارات واقعه التحتية ونبضه الدفين . وبهذا العالم أصبح **يحيى الطاهر عبد الله** جزءاً جوهريا من واقع الحساسية الفنية الجديدة فى القصة المصرية ، لأنه واحد من الذين شاركوا فى صياغة مفرداتها رؤية وبناء خلال تشوفه الدائم للتجريب ومغامرته المستمرة مع المقبل . لم يسترح **يحيى الطاهر عبد الله** ، طوال رحلته الفنية الخصيبة ، أبداً إلى دعة إنجازاتها مهما كانت أهميتها ، بل حاول أن يجاوز هذه الإنجازات على الدوام ، وأن يجوب أرضا جديدة يختبر فى فيافيها البكر حدوسه ورؤاه ، ويهتك عبر هذا الاختبار المتواصل ألفتنا بالعالم وبالفن على السواء .

وحتى نعرف كيف استطاع **يحيى الطاهر عبد الله** أن يحقق هذا الإنجاز المدهش فإننا سنحاول التريث أمام قصصه الطويلة ـ ولا أقول رواياته ـ لنتأمل بعض تفاصيل محاولته فى أن يطرح عبر هذه الأعمال تصوراً جديدا للقصة الطويلة ، يمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة فى الحساسية الفنية التى حاولت القصة القصيرة ، لدى يحيى وغيره من كتاب القصة الجديدة ، بلورتها طوال العقدين الأخيرين . صحيح أن محاولة عزل أعمال **يحيى الطاهر عبد الله** الطويلة عن بقية عالمه فيها شئ من الاعتساف ، غير أن هذه الدراسة ستحاول التخفيف من حدة هذا

الاعتساف بربط هذه الأعمال الطويلة بغيرها من قصص يحيى القصيرة .

وقد كتب **يحيى الطاهر عبد الله** ثلاثة أعمال قصصية طويلة هى (**الطوق والإسورة**) عام ١٩٧٥ ، و(**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**) عام ١٩٧٧ ، وأخيراً (**تصاوير من التراب والماء والشمس**) عام ١٩٨١ . وسنتناول هذه الأعمال الثلاثة بنفس ترتيب ظهورها لندرس البناء والرؤية ، ونتعرف إشكاليات الوعى والمعمار الفنى فى جدلها المستمر فى هذه الأعمال الثلاثة ، من أجل بلورة عالم غنى بالرؤى والأحاسيس والدلالات .

(١) الطوق والإسورة :

تبدأ (الطوق والإسورة) ، كما تبدأ أى قصة قصيرة **ليحيى الطاهر عبد الله** ، بتلك الجمل القصيرة الحادة المتميزة الصياغة والتركيب ، الراغبة فى تكثيف قدر كبير من الوقائع والمعلومات فى مساحة صغيرة . إنها فى الواقع تبدأ بقصة قصيرة بحق ، سبق للكاتب أن نشرها فى مجموعته الثانية (**الدف والصندوق**) ، هى قصة (**الشهر السادس من العام الثالث**) . وهى لا تكتفى بهذا ، بل تتضمن كذلك مشاهد قصة قصيرة أخرى هى (**الموت فى ثلاث لوحات**) من نفس المجموعة . ولبدء هذا العمل الطويل بقصة قصيرة دلالة مهمة تجاوز وشائج القربى بين قصص **يحيى الطاهر عبد الله** القصيرة وأعماله الطويلة ، وتلفت النظر إلى طبيعة المعمار الفنى لهذا العمل من ناحية ، وإلى خطوته إلى نفس قواعد الإحالة الفنية والبناء التى أرسى معالمها فى مجموعتيه الأوليين (**ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً**) و(**الدف والصندوق**) .

لقد أراد منذ المدخل الأول للقصة أن يلفت انتباهنا إلى أهمية دراما التراكمات العفوية الصغيرة ، والأحداث العارية من كل غرابة أو استثنائية ، والاستئصال الحاد للميوعة الانفعالية فى رواية هذه الأحداث وتقديمها ، وإلى أهمية المشاهد الطقسية ذات الإيقاع البطئ ، التى يلعب فيها التكرار والإيقاع دوراً عظيما ، كما أراد من خلال اللجوء إلى العناوين الفرعية الكثيرة التى استخدمها فى هذا القسم الأول ـ (أقصد فى هذه القصة القصيرة التى استعملها مفتتحا لعمله الطويل) ـ والتى تخلى عنها بعد ذلك فى بقية العمل ، أن يلفت نظرنا إلى خاصيتين أساسيتين فى البناء ، أولاهما مسألة إجهاض التوقع ، والتضحية بأنشوطة «وماذا بعد» التى تحوز على انتباه القارئ وتقتنصه فى شبكتها المغرية ، فليس المهم هنا هو ما يحدث ، ولا حتى الطريقة التى تتتابع بها الوقائع ، بل وطأة الحياة اليومية العادية على البشر ومجالدتهم من أجل الاستمرار . وثانيتهما هى محاولة تقنين الحكاية وخلق قواعد للإحالة والتلقى والاستجابة ، فى نفس الوقت الذى تطوق فيه هذه القوانين الأحداث ، وتحكم قبضتها كالسوار حول مصائر البشر وتحولاتهم ، على نحو تصبح معه قوانين الحكاية الفنية فى صرامة قوانين الواقع الذى تطمح إلى أن تأسر كل ماهو جوهرى فيه ، وأن تستقطر ما ينطوى عليه من خصوبة وثراء .

فى هذا المدخل القصير ، أو بالأحرى فى هذه القصة القصيرة المتكاملة ، يقدم **يحيى الطاهر عبد الله** قوانين القص وقوانين العالم الذى يتناوله هذا القص معاً وقد امتزجا وتكاملا . ففى المقطع الأول «**الغائب**» نعرف أن مصطفى قد غاب منذ عامين ، ونعرف أيضا من خلال صياغة هذه الحقيقة وتقديمها على غيرها من الحقائق أو الوقائع أو الأحداث ، أن لهذا الغياب سطوة واضحة وأولوية على ماعداه . وفى المقطع الثانى «**عقل حزينة ، قلب أم**» ، نعرف أن المنطق العقلى الذى يسود هذا العالم ، الذى غاب عنه مصطفى وغاب معه النور من عين الأم اليمنى ، هو نفسه منطق القلب ، فكلا المنطقين يسفر عن نفسه عبر مفردات الآخر ، وأن هناك جدلاً دائما بين المنطقين ، كجدل الحضور والغياب الذى يتبدى من خلال سطوة شخصية مصطفى الغائب على حاضر الأم وعالمها ، وعلى حاضر البنت «**فهيمة**» ، شقيقة مصطفى الكبرى ، التى تعيش فى ظل الأم وفى ظل غياب مصطفى أيضا . ونعرف كذلك تفاصيل الحياة اليومية و ـ بالأحرى ـ طقوسها ، فى بيت الأم حزينة ، التى يحكمها أب مقعد ، يعد حضوره المشلول نوعاً آخر من الغياب وإسهاماً فى إحكام قبضة هذا الغياب الثقيل على عالم هاتين الأنثيين . ثم يقدم لنا المقطع الثالث «**بخيت البشارى فى حديث بقظة**» الأب القعيد ، لا كما تراه الأم فى المقطع السابق عبئا يحمل فى قفة من الشمس إلى الظل ومن الظل إلى الشمس ، بل رجلا لايزال ـ على الرغم من إصابته بالشلل ـ يشعر بمسئولية الرجال ، ويعانى من شظف الحياة وقسوة الأقدار .

وما إن يكتمل تقديم الشخوص الأساسية الأربعة ، فى تشابكها وتفاعلها معاً ، حتى يجئ المقطع الرابع «**من حكم الليل معلم القرى**» ليبلور لنا طبيعة القانون الأخلاقى الذى يحكم مصائر الأشخاص فى هذا العالم الصعيدى المغلق ، هذا القانون الذى يوشك أن يكون فى صلابة القانون الطبيعى ، الذى يحكم سقوط الشهب وانقضاض الصواعق ، وتعقيده ، فهو قانون ينطوى على قدر ملحوظ من المفارقة والتناقض ، حيث تندغم فيه الرهبة فى الحماية والخوف فى الإحساس بالأمان . ولا يكتفى هذا المقطع بذلك ، بل يقدم لنا أيضا مجموعة من الإشارات الرهيفة الدالة على كل ما سيدور فى العمل من أحداث قادمة . ثم يجئ المقطع الخامس «**الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار**» ليقدم إلينا مجموعة من تجليات هذا القانون الذى رسمه المقطع السابق ممتزجة مع محاولات مراوغة هذا القانون ومع أشكال تحديه ، وليرسم لنا ـ كما يقول عنوانه ـ بعض سمات الاضطراب الذى تعانى منه فهيمة ، والذى يقترب بها من حافة اقتراف الكبائر مع المحارم ، دون أن يقع بها فى محظوراته ، حتى يهيئ القارئ ـ من خلال هذا المشى الحرج على الصراط ـ لتقبل جدل العناصر المتناقضة تحت قشرة السرد الهادئ العارى من أية عواطفية أو ميلودراما .

وتستمر المقاطع بعد ذلك حتى تبلغ ثمانية عشر مقطعا ، يقدم كل مقطع منها عنصراً من العناصر المهمة والفاعلة فى هذا العمل ، مثل دور الخرافة فى تصعيد الخوف من المجهول وفى تخفيف حدته فى الوقت نفسه ، من خلال الغجرية هاتكة الستر عن المستقبل ، وسارقة الكحل من العين معاً ، ومن خلال دورها الآخر فى خلق نوع من التواصل مع هذا العالم المجهول ودرء شروره كما تتمثل فى الشيخ موسى وجامع نذوره .

ومثل طقوس التعزيم التى يمارسها الشيخ موسى فى عالمه المسربل بالخرافات والمعجزات والأسرار لإحضار الإبن الغائب ، والتى لا يلبث أن يستجيب الإبن بعدها فيرسل الخطابات والنقود ، تحضر منه رسالة وشارة وإن ظل هو غائبا كما كان . ومثل وطأة الانتظار الذى لاتحكم فيه الصلة بالغائب بقدر ما تتضاعف حدّتها فتتفاعل مع وطأة العجز المادى والعضوى والمعنوى لتطبق كالطوق المحكم على حياة الشخصيات ومصائرها . ومثل تخلق الجسور الواهية بين عالمى الحضور والغياب فى هذا العمل ، وتبلور سطوة هذه الجسور على الرغم من وهنها ورقتها . ومثل الشيخ الفاضل ـ هذه الشخصية الجديدة المفارقة لعالم العمل القصصى والوثيقة الصلة به فى الوقت نفسه ـ الذى يقف على حدود هذا العالم دون أن يندغم فيه ، ويفقد قدرة التأثير عليه ، متصوراً أنه قد ينجح فى أن يصبح مراقبا محايداً فى هذه الدراما الحادة وأن يرتفع على تفاصيلها دون جدوى . ومثل عنصر السفر المستمر الذى يقدم لنا نوعا من الصلة المستمرة بين عالم القصة الصغير المعزول المغلق على ذاته ، والعالم الخارجى الذى يموج بالوقائع والأحداث التاريخية والسياسية من جهة ، وعالم التراث والأساطير الشعبية التى تتفاعل فى جدل مستمر مع الواقع القصصى والواقع الخارجى من جهة أخرى . ومثل عنصر التغير المستمر فى طبيعة الأشياء والعلاقات والوقائع ، الذى يبدو للعين المراقبة المشاركة ، كعين الشيخ الفاضل ، نوعاً من التدهور ، فى حين أنه فى الواقع تبدل فى المظهر قد ينم عن بعض التحولات الطفيفة فى الجوهر لا يعتريه أى تغيير على الرغم من كل هذه التبديات الظاهرة . ومثل عنصر الحكم القوى الذى يوشك أن يكون لفرط قوته ـ أحد الدوافع المحركة للشخصيات والوقائع ، ولحساسية صياغته من مادة الواقع وتفصيلاته جزءاً جوهريا من واقع الأحداث والشخصيات . ومثل طقوس اللمس والشم والحس بكل إيحاءاتها الجنسية والعضوية المكتومة ، وبكل قدرتها على بلورة الأحاسيس والشهوات المبهمة .

□□□□□

وما إن تنتهى هذه المقاطع الصغيرة الدالة غير المترابطة برباط تقليدى ، وإن كانت تتتابع بنسق كيفى له بناؤه الخاص ومنطقه وعلاقاته ، حتى تتكون لدينا صورة مركزة ، وأكاد أقول متكاملة ، لمعظم ما ستتكشف عنه الصفحات الباقية من العمل ، وتتكون لنا مع هذه الصورة الأرضية التى ستجرى فوقها الأحداث القادمة . وتبدأ هذه الأحداث فى « **القسم الثانى** » مباشرة بموت الأب المقعد ، الذى يصوره الكاتب بطريقة إيقاعية ، فيها مجالدة الإنسان وقهره ، وقبل هذا وبعده قدرته على أن يحول صدمة الموت الفاجعة إلى مراسيم وطقوس وأشعار فى الندب ، تضفى بهدوئها وجلالها شكلاً متماسكا على فوضى الحزن والصدمة وتقلبات الأقدار . وبموت الأب تصبح الأم حزينة عصب هذا العالم وقوته الحاكمة ، بالصورة التى توشك أن تكون معها نسخة نسائية من الجد الصعيدى ، عماد العائلة وعمودها ، فى قصص **يحيى الطاهر عبد الله** القصيرة ـ مثل (الجد حسن) أو (جبل الشاى الأخضر) ـ فعليها وحدها يقع عبء إدارة هذه الأسرة الصغيرة ، لأنها مخزن أسرارها ، ومستودع تقاليد هذا العالم ومعتقداته الخرافية والجمعية على السواء ، وهى التى تعرف ما يجب عمله وما لايجوز اقترافه . ومادام الإبن الأكبر غائباً ، فليس من يرعى فهيمة سواها ، وليس أوفق لرعاية البنت من الزواج . لكن هل يمكن أن يتم الزواج دون موافقة الإبن مصطفى الغائب ومباركته ؟!

وتجيء موافقة مصطفى ، ويجيء معها أيضا خبر زواج مصطفى من بنت شامية ، فلابد أن يمتزج فرح الموافقة على زواج البنت فى داخل حزينة بالتوتر والخوف من المجهول المتمثل فى تلك المرأة الغريبة ، التى اختطفت الإبن الوحيد . إن هذا هو عالم جدل الأضداد المستمر بنفوره الدائم من اللون الواحد وشغفه بالظلال المتصارعة . وتتزوج فهيمة من الحداد الجبالى ، وكما بدأت مسألة زواجها بهذا الجدل مع زواج مصطفى (جدل الحضور والغياب) ، تستمر خطوتها مضفورة بما يجرى هناك فى الشام البعيدة .. فما إن تجهض زوجة مصطفى فى شهرها الرابع حتى نبدأ فى التعرف على العناصر التى ستجهض زواج فهيمة بأكمله ، إنها عناصر الإحباط والعنة التى تعوق الحداد عن أن يفلح أرضه ، ويرمى بذوره فى تلك التربة المتشوفة للخصب منذ زمن طويل . وما إن تعرف حزينة حتى تأخذ مقاليد الأمور فى يدها ، فى محاولة منها لفك طلسم السحر الذى يكبل الحداد ويمنعه من معاشرة زوجته . وهنالك تبدأ رحلة الجرى وراء الخرافة فى عالم مغلق عامر بالقهر وفوران الشهوة والخوف من المجهول . فالحداد العاجز قد تحول إلى كائن جارح يدافع عن نفسه بشتى الطرق العدوانية ، بما فى ذلك اتهام فهيمة بأنها عاقر . وحزينة تعرف أنها لو طلقت البنت ولا حقتها هذه اللعنة لانتهت إلى الأبد كل آمالها فى المستقبل ، أى مستقبل . ولذلك استماتت حزينة فى الدفاع عن ابنتها بضراوة أم فقدت كل شئ عدا هذه الإبنة ، وفى مطاردة كل الرق والوصفات حتى تحمل الإبنة أو يفك سحر الزوج العنّين . ولما ضاقت بها السبل أخذتها إلى المعبد القديم حتى تشاهد رب النسل الحجرى المكشوف العورة ، إله الخصب فى الزمن القديم . وفى القبو المظلم يتحرك هذا الإله صوب فهيمة ويعمل آلته فيها فتغيب عن الوعى ، وتحضرها كل أحلام الإخصاب الحسى وروائح العرق والشهوة . وتحمل فهيمة ، وعندما يكبر بطنها ، ويتأكد مع الشهر الرابع حملها ، يطلقها الحدّاد ، فهو وحده الذى يعرف أن ما فى بطنها لاينتمى إليه .

لكن بين المعرفة ومواجهة الناس بالعجز فجوة لايستطيع الحداد عبورها ، هى تماماً كالفجوة بين الواقعى والخرافى ، التى نفذت منها النطفة إلى أحشاء فهيمة فى ظلام قبو المعبد العبق بالبخور والأساطير والتواريخ والأسرار . فى قاع هذه الفجوة يجثم العجز على صدر الحدّاد . صحيح أنه طلقها ، لكنه لايستطيع قتلها لاقترافها الحرام حتى لايعلن عجزه طوال أكثر من عام من الزواج ، ولا يملك إلا أن يتقبل ابنتها ابنة له وأن يعلن من خلال رغبته فى المشاركة فى طقس التسمية (هو يريد أن يسميها حورية ، أما الأم والجدة فقد سمياها نبوية) ، ومن خلال إغداقه المال والهدايا عليها بل من خلال رغبته المجهضة فى رد فهيمة إلى عصمته ـ يعلن أنها من صلبه . وإذا كان فى هذا كله تكثيف شديد لقهر الحداد وعجزه ، فإنه يبلور قدرة الخرافة على التسلل إلى ثنايا الواقع ، والسيطرة على مقدراته ، وفرض منطقها الخاص ـ الذى يستند بدوره إلى وقائع وأحداث صلبة ـ على منطق الواقع وموضوعاته . فمنطقها

شديد التماسك ، أما منطق الواقع فإنه حافل بالتخبط والتردد وضعف الإنسان . فالحداد الذى يحاول تغطية عجزه بتقبل الثمرة الحرام ما لبث وكأنما صدق الوهم أو وقع نهائيا فى قبضة الأسطورة أن تزوج مرة أخرى من ابنة الصياد الجميلة الفاتنة ، لكن عجزه مع فهيمة يتكرر معها ؛ فيتحول إلى حيوان جريح مدمر وعدوانى يرش « الجاز » على نفسه وعلى زوجته فيحترقان معاً .

كان من الممكن أن يكون هذا الموت هو مصير فهيمة ، ولكنه يثير الحدس لدينا من خلال حدته الفاجعة بمصيرها . ألم تمت كل آمالها فى زوج جديد وهى ترى لحظة الأمل التى انبثقت بينها وبين عبد الحكم تموت ليلة احتراق الحداد وزوجته الجديدة ؟ صحيح أن حزينة أنقذتها من هذا المصير ، وبالأحرى أنقذتها الخرافة ورب النسل الحجرى المكشوف العورة وقد تحرك صوب فهيمة فى تلك المرة التى لاتنسى ، لكن ترى من ينقذها الآن من هذا الموت الآخر الذى يطوق بالحرمان جسدها الذى يضج بالحياة والشهوة ؟ ومن تراه ينقذها من رب النسل الحجرى الذى يتحرك صوبها وهى تتقلب فى سمادير الحمى التى لاينفع فيها فصد ولاكى ، لأنها حمى توشك أن تكون نتاجا طبيعياً لكل هذه الأحلام الموءودة والشهوات المحبطة ؟ لامنقذ هذه المرة . ومن هنا فإنها تبتسم فى قلة خبرتها وفورة حماها للموت وترحب به .

وبموت فهيمة ، الموت الثانى فى هذه الأسرة ، تكتمل الدورة الثانية من دورتى هذا العمل القصصى وتبدأ دورة أخرى . هى دورة نبوية ، هذه الثمرة الحرام التى تتألق مع الزمن جمالاً وبراءة . وكما اقتيدت الأم إلى أنشوطة تحدى المواضعات وخرق القانون الأخلاقى وهى شبه منومة ، فإن البنت تدب فى هذا الطريق ولكن شبه صاحية . فقد بدأت علاقتها بابن الشيخ الفاضل الذى يضعه موقع أبيه الاجتماعى وتعلمه فى المدارس خارج حدود العالم المسموح به لفتاة من نوع نبوية . لكن عالم نبوية الضيق يتسع كلما انفتح على عالم ابن الشيخ الفاضل بأسراره ومعارفه . وتألف نبوية هذا الاتساع وإن عجزت عن استيعابه أو التساوق كلية معه ، فلما حاولت الإمساك بأرنبة ماتت فى يدها . هذه الكائنات الهشة الناعمة تموت فى يدها . إنها تقتلها حبا فيها ، فأى بشارة تلك ! والعالم يمور خارج الصعيد بالحرب العالمية الثانية ، ثم بحرب فلسطين ، التى يعود مصطفى فى إثر ضياعها من بر الشام ويعمل فى معسكرات الإنجليز ، وينهب منها ويثرى .

وفى الصعيد تنمو علاقة الحب بين نبوية وابن الشيخ الفاضل . وهو حب من نوع خاص ، تلعب فيه الطيور والأرانب والنهر والشجر والموت وقضية الميراث دور منميات للعلاقة ، التى تنمو مصادفة على وقع الأحداث الخارجية العاصفة منذ حرب فلسطين إلى اندلاع المقاومة ضد معسكرات الإنجليز فى منطقة القناة . لكن العلاقة تنمو ، وتفور معها الأنوثة فى جسم نبوية ، وبخاصة فى تلك اليمامتين الفزعتين المحشوتين برمل وحصى ساخن ، اللتين حطتا على صدرها ، فيكمل الجسد ويتألق الجمال ، وتدب فى أوصال العاشقين أحاسيس ورغبات ساخنة جديدة ، تجعلهما يأسيان معاً على براءة الطفولة التى ولت إلى غير عودة . ومع اختفاء البراءة من عالم الطفلين يختفى الشيخ موسى ، قطب البلد وحاميها ، بعد ليلة مطيرة غريبة ، أخصبت فيها السماء الأرض ، وبكت الطهارة المفقودة . وكأنما تنعى بهذا الجو الخرافى الذى حاط برحيل الشيخ موسى وبالصراعات الواقعية على ميراثه بين من بقى من مريديه .

وما إن تكتمل دورة الإثم الثانية حتى يعود الغائب . ويعود مصطفى وقد كلل الشيب فوديه ، بعد أن اتخذت حكومة الوفد قرارها الشهير بمقاطعة العمل فى معسكرات الإنجليز . وبرت بوعدها بتعيينهم . وعين مصطفى فراشا بمدرسة البندر ، لكنه يرفض هذا العمل ؛ ويقيم خصا على الجسر يصنع فيه الشاى والقهوة للشاربين والمسافرين . ويعيش على حافة عالم القرية حاضراً كما ظل موجوداً على حافته غائبا . لكن الأحداث فى نموها وتشابكها لا تترك له فرصة الاستمتاع بهذا الموقع الهامشى ، بعد أن ظل مؤثراً فيها بغيابه كل هذه السنوات الطوال . فهاهو ذا السعدى ابن الحدادة ، عمة نبوية ، يقع فى أحبولة جمال ابنة خاله ويطلب الزواج منها . فتعارضه أمه ويرفض مصطفى أن يزوجه إياها ، فتزيد هذه المعارضة حدة رغبته فيها ، وتشعل فى قلبه هواها ، فيهجر كل شىء ؛ ويقيم هو كذلك على حافة هذا العالم الذى رفضوا أن يسمحوا له فيه بالتحقق . أما نبوية فقد أمرها مصطفى بالكف عن الذهاب إلى النهر أو العمل فى بيت الشيخ الفاضل ، فأحكم بذلك الطوق حولها ، فأصبحت قعيدة البيت والقهر والحرمان من الحب ، وكأنما قدر عليها التزحزح إلى هامش عالم القرية على الرغم من وجودها فى مركزه .

لكن الاثم ــ وهو فعل التحدى لمواضعات عالم القرية الصعيدية وقوانينها ــ لايلبث أن يجمع مرة أخرى مصائر هؤلاء الشخوص الثلاثة ، حين أخذ ينمو فى أحشاء نبوية ويسفر عن وجهه البشع . وما إن تكتشفه حزينة ، التى كانت السنوات قد هدت من قوتها وقدرتها على الفعل معا ، وإن لم توهن إرادتها أو سيطرتها على عالمها ، حتى تذهب إلى مصطفى ، تنقل إليه الخبر ، فتجذبه من خارج الدائرة إلى قلبها . ويجئ مصطفى لينفذ القانون الصارم الذى حاول الابتعاد عن دائرته طوال حياته دون جدوى . يضرب نبوية ، ويحفر لها حفرة يغيبها فيها حتى العنق ، ثم يهيل التراب عليها ، ويمنع عنها الماء والطعام حتى تبوح بالفاعل . ويغلق مصطفى باب الدار وراءه ويمضى إلى مقهاه . لكن السعدى ــ وقد علم بالخبر ــ يضرب هذا الباب نفسه ، ويدخل هائجا ويجز الرأس بمنجل . ويحملها من الشعر الفاحم الطويل ليلقيها أمام مصطفى الجالس فى مقهاه يسامر زبائنه ويغسل الأطباق والفناجين . ويبصق فى وجهه وينصرف ، مغلقا بهذا الفعل طوق الرجال حول مصطفى . وينظر إليه الرجال فى صمت متعال منهم ، يسقطونه به من عداد الرجال ، ولا يأبهون بكل تبريراته وتفسيراته . ها هى ذى فرحتهم قد جاءت لتحطيم رأسه المتكبر . أو لعلها الأقدار تجيد الانتقام منه لانتهاكه قوانين الصعيد الأخلاقية حتى وهو بعيد عن قبضتها أو أنها تنتقم منه لاعتدائه على حرمات الرجال . واكتفائه بتطليق زوجته الشامية عندما علم بخيانتها إياه . وأخيراً لعجزه عن أن يذعن لإرادتها عند اكتشافه إثم نبوية . ولما أيقن مصطفى من أن حكمهم قد صدر بإسقاطه من حسابهم ، أى بالموت المعنوى ، « طلب من نفسه أن تعطيه ما يريد شللا كاملاً عن الكلام والحركة والشوف والسمع . ولبت نفسه ما أراد

وأطاعت » (ص ١٥٠) . وحملوه إلى بيته ، إلى أمه حزينة المحطمة، التى هدها الزمان بعد موت الزوج والإبنة وهلاك الحفيدة . ويعود الإبن الغائب إلى قلب الدار مشلولاً ، فيغلق بعودته الدائرة التى بدأت بصورة الأب المشلول فى بداية هذا العمل .

وإغلاق الدائرة يتم فى هذا العمل على عدة مستويات : فهناك أكثر من دائرة فى هذا العمل يتم فيها نوع من جدل الثنائيات بنائيا ومضمونيا . وهو جدل لاينهض على طرفين أوشخصيتين تتكرر عبرهما دورة الحياة فحسب وإنما ينطوى أيضا على عنصرين يتصارعان لتحقيق هذا التكرار الذى تنغلق به الدائرة ، بمعنى أن الثنائية البنائية تنهض على ثنائية موضوعية يتم عبرها جدل موضوعين أوتيمتين بالصورة التى تثرى جدل الشخصيتين . ففى دائرة الأب ــ الإبن (بخيت ومصطفى) نجد أن انتهاء الإبن إلى مصير الأب قد تم من خلال الجدل الدائم بين الحضور والغياب بمستوياته المتعددة . فالأب الحاضر فى بداية القصة عاجز وغائب عن ساحة التأثير فى الأحداث ، فى حين يشارك الإبن الغائب بفاعلية أكبر فيها ، على الرغم من غيابه الفعلى عنها . ليس فقط لأن النقود التى يرسلها توشك أن تكون هى العصب الذى تنهض عليه حياة الأسرة بأكملها ، والقوة الفاعلة فى تحريك مقدراتها ، ولكن أيضا لأنه أمل الأسرة بعد انكسار عمودها الأبوى، ولأنه محرك خيال الأخت وموضوع شهواتها المحرمة ، ولأنه المرجع الذى تعود إليه الأم فى كل أمر مهم . وعندما يغيب الأب بالموت عن عالم الأسرة ، يبقى الغائب هو رجلها الوحيد ، ثم ماتلبث الآية أن تنقلب بانعكاس الوضع ، فما إن يحضر الغائب مصطفى حتى يبدأ حضوره القديم فى التلاشى ، فهاهو ذا يخيب آمال الأم وتوقعاتها ، فلم يبح لها بأى سر من عالم الغربة ، ولم يظهر لها علامة على عثوره على كنز ، أو جمعه لأى مال . وها هو ذا أخيراً يعود إليها مشلولاً وقد خسف ابن الحدادة بحضوره وفعلهووجوده كله وأزرى به . ومن جدل هذا الحضور والغياب تكتمل دائرة الأب ــ الإبن ، وإن تم اكتمالها بعد أن خلا البيت تماما إلا من حزينة . وعلى هامش دائرة الأب ــ الإبن الأساسية هذه نجد دائرة أب ــ إبن ثانوية أخرى هى دائرة الشيخ الفاضل وابنه ، يتم فيها الجدل بين الخير والشر ، وبين الذات والآخرين . فإذاكان الشيخ الفاضل قد ظل كيانا مبهما على حدود هذا العالم ، يبغى له الخير ويشارك فى دفع الحياة فيه ، فإن ابنه بقى على نفس هذه الحدود وإن شارك بقدر أكبر فى أحداث هذاالعالم ، وجلبت مشاركته الدمار والموت إليه . لذلك نجد أنه فى حين تنغلق الدائرة فى المستوى الأول (بخيت ــ مصطفى) تظل مفتوحة فى هذا المستوى الهامشى ، حيث نجد فى هذه الثنائية قدراً كبيرا من التنافر لا يجعل الإبن تكراراً للأب . لكن فيها أيضا قدراً أكبر من التماثل الذى نجده فى تقديم الذات على الآخرين ، وفى هذا القدر الغامض من الاستعلاء عليهم والاستخفاف بمصائرهم ، وفى تلك الرغبة الواضحة فى استعراض الذات والمعرفة أمامهم .

وفى دائرة الأم ــ البنت ، وهى دائرة ذات مستويين أيضا (حزينة ــ فهيمة) ، ثم (فهيمة ــ نبوية) يكتمل التكرار فى المستوى الثانى من الدائرة فتنغلق على تكرار نبوية لفهيمة سلوكا ومصيراً فى حين يظل الجدل بين عناصر التماثل والتضاد فى المستوى الأول مستمراً وتبقى الدائرة مفتوحة . فعناصر التشابه بين حزينة وفهيمة قليلة ، فى حين نجد أن عناصر المفارقة أكبر ، لأن الفارق كبير بين حزينة القوية المسيطرة ، وفهيمة المتوهجة بالشهوة والتوقد ، إلى درجة أن الجدل الذى تنمو من خلاله علاقتهما هو جدل العقل والهوى ، والتقاليد والثورة ، والخضوع المطلق للقانون الأخلاق والتحدى الدفين له . أما فى المستوى الثانى من هذه الدائرة فإن جدل شهوة الحياة والخوف من صرامة مواضعات قوانينها الأخلاقية هو الذى يدفع هذه الدائرة إلى الانغلاق الكامل ، فتواجه نبوية مصيراً مشابها لمصير أمها ، وإن تفاوتت حدة درجته لتفاوت درجة انتهاك كل منهما للقانون الأخلاق .

وإذا ما جاوزنا هذه الدوائر الأربع المتداخلة بما فيها من تماثل وتكرار ، فسنجد أن جدل الثنائيات فى هذا العمل يجاوز هذه الشخصيات السبع . فهناك الجدل بين القدرة والعجز ، الذى ينطوى فى أحد مستوياته العميقة على جدل أخصب بين الحرية والإرادة . فالقدرة على الفعل وعلى الحدة وعلى التمرد مرتبطة بالعجز عن مواجهة نتائج هذا الفعل . إن كلا من حزينة وفهيمة ونبوية وحتى الحدادة ــ أى كل شخصيات العمل النسائية ــ قادرة على الفعل بدرجات متفاوتة . وعاجزات ــ فى نفس الوقت ــ عن مواجهة نتائج أفعالهن أو حتى احتمالها . أما رجال هذا العالم فإنهم ــ باستثناء السعدى وابن الشيخ الفاضل ــ سادرون فى العجز العضوى (بخيت والحداد) أو المعنوى (مصطفى والشيخ الفاضل) ، وإن كانوا قادرين على مواجهة نتيجة هذا العجز ولو بالهرب ، فقد كان الهرب من العجز هو قدرتهم الكبرى وفعلهم العظيم . فالحداد ينتحر ويحرق زوجته معه فى لحظة فعل حادة تقضى على كل عجز العمر وقهره ، ومصطفى يأمر نفسه أن تعطيه شللاً كاملا فتستجيب ، وتمكنه بذلك من الهرب من عالم العجز والموت الجزئى إلى موت جزئى آخر فيه برهان على رجولته المشكوك فيها . وحتى الاستثناءان : السعدى وابن الشيخ الفاضل ، لم يفلتا كلية من ثنائية العجز ــ القدرة . فإذاكان السعدى قد استطاع أن يجهز على نبوية فقد عجز من قبل عن أن يفوز بها ، وإذا كان ابن الشيخ الفاضل قد فاز بنبوية فقد عجز عن مواجهة نتيجة فعله وتخلى عنها للموت وحدها .

وهذا الجدل الخصب بين القدرة والعجز ، الذى يشمل معظم شخصيات العمل ، وبخاصة تلك التى شاركت فى صياغة عالمه المغلق ، الذى تحدد فيه وجوه الاختيار على نحو صارم ، والذى تقف فيه المرأة حارسة لهذا الطوق المحكم حول الشخصيات والمصائر ، ومدمرة له معاً ، ويكتسب فيه القانون الأخلاق سطوة كاملة تحد من حرية الشخصيات وتغل إرادتها فى وقت واحد ، ويتم فيه تبادل المراكز بين الواقعى والخرافى فى لعبة السيطرة على مقدرات الأحداث وتفسيرها ، على نحو يصبح معه من العسير الحديث عن الحرية والإرادة بوصفها مفهومين مجردين وإنما كوجه ثرى لكل تيارات الرؤى والمأثورات التحتية الصانعة لقوانين هذا العالم والمكونة لرؤى شخصياته . وقد حاول يحيى الطاهر عبد الله بهذا البناء التكرارى للعمل ، ومن خلال علاقات التتابع الكيفى التى يمزج فيها الأحداث بالرؤى التحتية والموروثات الشعبية والموروثات

الشفهية والمكتوبة ، بل بالأحداث والوقائع التى تدور خارج عالم هذه القرية الصعيدية المغلق وتؤثر فيه ، حاول أن يصوغ لنا قدرتها وسطوتها على الشخصيات وتغلغلها فى ضمائرهم معاً . وهى محاولة سينميا يحى بطريقة فريدة فى عمله الطويل التالى .

(٢) الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة

توشك (**الحقائق القديمة ...**) أن تكون تكملة من نوع فريد لـ (**الطوق والإسورة**) ، لأن إسكافى المودة ، بطلها وراويها ، يقدم لنا ما يمكن أن نسميه بعض ماشاهده مصطفى فى غربته ، إذا ماتصورنا أنه قضى هذه الغربة فى قاع مدينة القاهرة ، ولأن صورة الصعيدى خارج عالم الصعيد وطوق قوانينه وموضوعاته المحكمة مكملة لصورته داخله . وهى توشك أن تكون تكملة لها أيضا من حيث إنها تدور فى فترة زمنية لاحقة لتلك التى دارت فيها أحداث (**الطوق والإسورة**) ، التى جرت فى الأربعينات والخمسينات ، فى حين تحاول (**الحقائق القديمة ...**) أن تقدم لنا الستينات والسبعينات . وقد كان من الطبيعى أن يكتب **يحيى الطاهر عبد الله** عن صعيد الأربعينات والخمسينات الذى عاشه ، وأن يكتب عن قاهرة الستينات والسبعينات التى نزح إليها مع بدايات الستينات ، وخاض مغامرة الحياة فيها وحده ، وجرب كثيرا مما عاناه إسكاف المودة فى عالمها الفظ . وتوشك أن تكون تكملة لها أيضا من حيث إنها خطوة تالية من ناحية البناء الفنى وإن كانت برغم الاختلاف البنائى لاتزال تنتمى ـ مثلها ـ إلى عالم الحساسية الفنية الجديدة بأدواته ولغته ورؤاه ، إذ تنتقل بتجربة التتابع السببى والتسلسل المنطق التى سادت الجزء الأكبر من العمل الأول .

وقد كان من الطبيعى أن تحدث هذه التغيرات ، لأن هذا العمل يقدم إلينا عالماً مغايراً لعالم العمل الأول وإن لم تنفصم صلته به نهائيا ، إذ يصبح البطل هنا هو المحور ، وليس تلك الشبكة المعقدة غير المرئية من الموروثات التحتية والرؤى والقوانين والموضوعات الأخلاقية التى تقتنص كل الشخصيات فى أحبولتها المغرية ، ويصبح الهرب من العالم بديلاً من مواجهة شبكة تقاليده وشخصياته المعقدة تلك ، وتصبح حياة القاهرة الصاخبة الغنية المستعصية على الفهم بديلاً لعالم الصعيد الهادئ المحدود الواضح كحد السيف ، وتصبح اللحظة الزمنية المركزة المليئة بالأحداث بديلاً للامتداد الزمنى الطويل الذى تتتابع فيه الأجيال وتتعاقب الوقائع . وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات لم تختلف ثنائية الجدل بين العناصر الصانعة للعالم ولا حتى ضرورة التكرار التى تنغلق معها بعض الدوائر ويظل بعضها الآخر مفتوحاً ، فالبناء التكرارى واحد فى العملية وإن اختلفت طبيعة التتابع الذى يصوغ هذا التكرار ويصنعه ، إذ تخلت (الحقائق ..) عن معظم مكونات التتابع السببى أو المنطق فى محاولة لخلق نوع جديد من التتابع الكيفى ، وإن لم تتخلص من بعض التصنع أو آثار عقلانية التتابع السببى التى تبدو غريبة على سياقات التتابع الكيفى الشعرية ، التى نجد بعض صورها الجنينية فى (الطوق والإسورة) ، كما ركزت على المزج بين المتناقضات ، وإدغام الفنتازى فى الواقعى ، والمبالغة فى التهوين ، والمأساة فى الملهاة . وحتى نبرز عناصر التشابه والاختلاف فى العملين علينا أن نتعرف عالم (**الحقائق القديمة ..**) ورؤاها بشىء من التفصيل .

وفى البداية نلاحظ الطبيعة الإبيسودية episodic للبناء ، فنحن لانبدأ بتيمة أساسية نتعرف على تفاصيلها وتنويعاتها فيا بعد ، كما شاهدنا فى (**الطوق والإسورة**) ، بل نجد أنفسنا بإزاء مدخل يحاول من البداية أن يرسى قواعد قص جديدة ، لاتعتمد على عنصر السرد أو التوقيع ، ولا تستهدف التشويق وإن حققته بصورة ما ، بل تريد إبراز المفارقات والتعليق عليها ، ولا تتورع عن استخدام المبالغات وغير ذلك من أساليب تجميد الصورة وتكبيرها ، لتبلور ماتريد من مفارقات . ويبدو ذلك واضحا منذ مطلع القصة :

«حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب ـ يأكلان عجلاً مشويا ، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، وحوتا مقليا ، بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات .. وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة) صرخ ـ هو الجائع الحافى العارى ـ صرخته الأخيرة ، وارتمى فى حضن أمه الأرض ليستريح ـ عليه سلام الله . » (ص ٥٦)

فنى هذا المطلع نواجه مباشرة مجموعة من قواعد القص الجديدة ، التى تستهدف معالجة المبالغات والفنتازيا بأسلوب التناول الواقعى الهادئ ، والتى تثبت هذه المبالغات والصور الساكنة فى ثنايا خيط من القص الواقعى ، الذى يروى خلاله العمل حدثا يمكن متابعة تفاصيله . فهناك رجل فقير جائع منهك يصعد فى طريق مرتفع ويشاهد مطعما لاندرى إن كان حقيقيا أو وهميا ، ولكن صورته شبه الساكنة وكأنها رسم فى لوحة وليست مشهداً واقعيا فى الطريق ، تعترض قصة هذا السائر الذى سيسقط من التعب بعد قليل . وهو اعتراض موظف ، إذ يتفاعل مع القصة الواقعية من جهة ، ومع غيره من الصور والأحداث والمشاهد الاعتراضية وشذرات الحكمة والقصص والحبكات الثانوية والمأثورات الشعبية والاجتماعية من جهة أخرى ، لبناء صورة هذا العالم المعقد المتشابك ، الذى تحاول القصة أن تقدمه إلينا .

ويستمر الخط الواقعى فى التطور والاقتراب من الخط الفنتازى والتفاعل معه حينما يفد إلى المشهد الدركى والمخمور ، وتختلط مع وفودهما الحقائق الواقعية بالحكايات الأسطورية والخدع التى يتحول معها البشر إلى شجر أو إلى أحجار ، وكأننا فى عالم ألف ليلة وليلة الساحر . وما إن يبدأ القسم الثانى من هذا العمل حتى يدخلنا فى تفاصيل واحدة من تلك الحكايات الأسطورية وقد تلبست الخط الواقعى الذى نتعرف من خلاله على بطل هذا العمل . وهو ذلك المخمور الأبدى ذى الشيطان الذى يدخله فى تجارب ومقالب لاتنتهى . فقد أعدنا القسم الأول لهذا ، وهو يرينا كيف يتحول الإنسان إلى حجر ، ويقدم إلينا المفارقات الزاعقة التى تحكم عالم العمل ، وتجعل حدثها اللامعقول محتملاً بل واقعيا أو فجا .



ومن هنا فإننا لا ندهش أبداً ونحن نشاهد المخمور وقد تحول إلى خروف يصحبه الدركى إلى بيته ، وما إن يجد نفسه وحده مع زوجة الدركى البضة الجميلة حتى يتخلى عنه شيطانه ، ويرتد آدميا يشبع شهوة الزوجة إلى رفسة القدم ، وتوقها إلى الولد الذى يؤمن مستقبلها مع هذا الدركى المستور ، ثم تطلقه الزوجة فيعود إلى ذاته القديمة وقد أفاق من سكره وتعرف على ذاته : «أنا إسكاف المودة .. أنا الساكن بدرب الصفا» . (ص ٦٨) .

وما إن يتعرف على ذاته حتى تطالعه هموم واقعه التى لافكاك منها بغير التصور الواهى بأن زوجته المبتورة الثديين هى أس بلائه ، وهى التى أدخلته بنومها الثقيل فى تجربة الليلة الماضية ، عندما لم تفتح له الباب فاضطر إلى التحول إلى خروف لينجو من شر الدركى فوقع فى براثنه ، وعاش تلك المغامرة الحميدة العاقبة مع زوجته البضة العاقلة . ولذلك فقد أراد أن يعاقبها على إفسادها لمزاجه ، وتبديدها لأثر الخمر من رأسه ، فضربها وجرها من شعرها الطويل الأسود ، الذى برقت مع لمعته فكرة جديدة فى رأسه ، أن يجز الشعر ويبيعه لابن نانا الحلاق حتى يشترى بثمنه زجاجة عرق . وما إن يفعل ذلك ويقبض الثمن حتى يضرب باب الخمارة ويدخل ويشرب ، لتبدأ دورة ثانية تنتهى به هذه المرة فى المخفر ليقضى بالسجن أسبوعا . وما إن يخرج من السجن حتى يقصد مرة أخرى خمارة مخالى الخالدة ؛ فهى المكان الوحيد الذى يستطيع أن يقصده مفلسا بعد رحلة العذاب ومعاناة السجن .

وفى الخمارة يلتقى فى هذه المرة بصديقه القديم «العريجى» ، الذى كان قد هجر الخمارة ولكن هواجسه ساقته إليها اليوم مرة أخرى فيشاركه شرابه ، ويعيره فى المقابل أذنيه فيحكى له العريجى مشكلته التى دفعته إلى العودة إلى تعاطى الخمر . إن أولاده الذكور يموتون ، وله سبع بنات وقد نصحته جارته أن يربى كلبا حتى يفدى ابنه الجديد . وعاش الولد مع الكلب ، ولكن الكلب مات اليوم ، فاستيقظت بموته كل مخاوفه القديمة ، وجاء إلى الخمارة يهدهد وساوسه ، وها هو ذا يجد أفضل من يواسيه ؛ يجد إسكافى المودة الذى يقاسمه شرابه ، ويخوض معه . وقد سرى عنه مغامرة من نوع جديد ؛ هى مغامرة البحث عن حماره المسروق وقد عرف فى أثناء ذلك بعض مايدفع الإسكافى إلى معاقرة الشراب : القرف من درب الصفا الذى يعيش فيه ، ومن سكانه القذرين اللصوص ـ الشتامين الجهلة . وأيضا فقد عرف شيئا عن أحلامه فى الانتقال إلى درب جديد عامر بالمودة ؛ إلى جمهورية جديدة لاقذارة فيها ولا غش ولا جهل (ص ٨٢) ، ولا يطارد فيها رجال البلدية الغلاظ الفقراء والضعفاء من عباد الله ورعايا تلك الحكومة الغريبة التى لا ترعى سوى رجال الدرك وجباة الإتاوات الذين يفرضون على عالم الأسكافى الخوف والرعب ، ويحولون أغنياته إلى صمت أخرس رازح واختيارى ، تنتهى به دورة من دورات هذا العمل ، ويوم من أيام إسكافى المودة الغريب .

وها نحن فى الدورة التالية نتعرف جانبا آخر فى حياة هذا الإسكافى الذى لم نشهد حتى اليوم سوى لياليه ؛ نتعرف واحدا من نهاراته فنعرف أنه يحترف مهنة كاسدة ، وأنه ماهر فى فض المنازعات التى تشب بين أصحاب الدكاكين المجاورة ، لأنه قادر على رواية الحكاية الواحدة بصورتين متناقضتين دون أن يطرف له جفن ، وأنه محدث لبق قادر على إدارة دفة الحديث والأحداث معاً حتى تقود أخيراً إلى خمارة مخالى فى المساء حيث تصفو النفوس ، وتنتهى المنازعات ، وينحو الحديث صوب الهموم المشتركة .. الغلاء وتردى الأخلاق ومسخ القيم .. إنه آخر الزمان . لكن هل من الممكن أن يهرب الإسكافى وندماؤه من هذا الزمان ؟! .. لا ؛ لأن أبشع مافى هذا العالم الذى يتقدونه مع جرعات الخمر لايلبث أن يقتحم عليهم خمارتهم فى ثياب السمسار الذى يأتى بصفقة غريبة إلى صاحب المقهى الذى دعا الإسكافى للشراب فى هذا المساء . وتتولد من هذه الصفقة بذور الشقاق والخوف وتعرية الذات وإرهاف حدة النقد الاجتماعى والسياسى . ويأتى مع كل هذا التشتت إلى البطل ، والرعب والمطاردة ، لتنتهى دورة وتعلن ـ على نحو قاطع ـ عن ميلاد دورة جديدة .

وفى هذه الدورة الجديدة يقاسم إسكافى المودة موظفا صغيراً من سكان حارته همومه ، فنعرف من خلال هذه المقاسمة على زجاجة خمر فى حانة مخالى الكثير عن رحلة الإسكافى الذى هرب من قدره فى الصعيد وجاء ليواجه نفس هذا القدر فى المدينة الكبيرة التى تأخذ منه الصحاب وتضن عليه بالكفاف ، لكنه يدافع عن نفسه بقدر استطاعته ، وينتزع من بين أنياب الفقر والمعاناة لحظات من النشوة والسعادة عندما يعاقر الراح مع إنسان آخر فى لحظة من التواصل تختفى فيها الأسوار التى تعزل البشر عن بعضهم البعض هنيهة يرى فيها الإنسان لمحة من التواصل يعمق من إحساسه بالعزلة بعد تبددها الوشيك . ويعود الإسكافى ليواصل دورته الأبدية ، دورة البحث عن لحظة التحقق التى ما إن تحين حتى تتبدد ، لأن الإسكافى يبدو هنا كأنه محكوم عليه بالعزلة ، فما إن يقترب من إنسان ويلمس كل منهما فى الآخر شيئا حتى تقهرهما الظروف على أن يبتعد كل منهما عن الآخر مرة أخرى .

ونحن نصادفه وقد صفت له الدنيا مؤقتا ، فقد رتق ثلاثة نعال فى يوم واحد ، وشرب من الخمر كفايته ، وأكل من لحم الحيوان ما سد به جوعه ، وبدأ يبيع من كلامه ومعرفته ورؤاه ماجعلنا نتعرف جغرافية المكان ، وتركيبه البشرى والاجتماعى ، و الأدواء الأخلاقية التى حاقت به ، وعلى الغلاء الذى يكوى الناس بنيرانه ، وعلى طائرات الأعداء التى تحرق البيوت ، وعلى أن « الدنيا .. **حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم ، والدنيا كابوس أيضا** » (ص ١١٤) ؛ فى الحلم يكرر الواقع نفسه . ويطارده الدركى ، يقضى بالمخفر أياما ، ينظف فيها مرابط الخيل ، ويتشوف لقطرة خمر ، ولحظة تواصل ، ويحلم بجمهوريته القائمة على المحبة والمودة ، والتى لاتتحقق أبداً ، فيدفعه استحالة تحقيقها إلى دورة البحث الأبدية .

وفى هذه الدورة السابعة يكتشف السر وقد صفا عقله . ويبدأ يفكر : إنها الأبجدية .. وهى أبجدية عالم جديد شائه ، تتقلب فيه القيم ، وتصبح التجارة فى السوق السوداء هى أعلى القيم الجديدة ، وأعمال الخسة والدناءة هى السبيل الوحيد لتوفير الحاجات الأساسية ، ويصبح السفر إلى البلاد العربية والعمل فى الخارج وسيلة الحياة فى الداخل . ويدور حوار دائم بين إسكافى المودة المخمور وإسكافى المودة الصاحى فى عملية انشطار وتوحد جدلية دائمة ، لاتلبث أن ترتد بنا إلى إسكافى المودة المخمور ، الذى يجره الشرطى من قفاه إلى المخفر ، لتنتهى هذه الدورة كما انتهت كل الدورات ، ولتنغلق الدائرة الكاملة على البطل الذى لاتتحقق أحلامه أبداً ، والذى تنتهى كل محاولاته للخروج من دائرة العجز والمفارقات القاسية والقيم الشائهة إلى الإحباط والقهر وزنزانة المخفر .

وهنا تنتهى آخر الدوائر الإبيسودية episodic السبع من حيث بدأت ، وكأنما تغلق حلقاتها المحكمة على محاولات البطل الساذجة للإفلات من إسار هذا العالم المفروض عليه ، الذى يبدو ـ برغم غلالة الادعاء الرقيقة ـ أنه عاجز عن فهمه تماما . صحيح أنه حاول فى الدائرة السابعة والأخيرة ـ بعد أن حمل الرقم السابع بعدد من دلالات الصحو والدماغ الصافية (ص ١١٨) ـ أن يطلق من مسدسه الوهمى ، المصنوع من الكف المطبقة والسبابة المشهرة ، النار على بعض صانعى مأساته ، على مخالى الواقف خلف البار ، الذى يمكن الجميع بشرابه من التعايش مع كل هذه التناقضات الزاعقة ، والاكتفاء بالشراب واللافعل . ولكنه يظل عاجزاً عن إيجاد مخرج ، اللهم إلا المحافظة على نفسه حيا ـ والحياة نفسها قيمة عظيمة ـ وانتزاع لحظات عابرة من التحقق والتواصل والاستمتاع ببعض لذاذات الحياة . يظل مستسلما لتلك الدائرة الجهنمية التى تدفعه إلى الخمارة هربا من واقعه ، وجريا وراء أحلامه العصية ، ثم ترده الخمر مع يد الدركى ، وصمم زوجته عن الاستجابة لضرباته على بابها الموصد أبداً فى وجهه ، إلى أبشع مافى هذا الواقع من علاقات .

ولذلك توشك دوائر هذا العمل السبع أن تكون مجرد جلسات لتبادل المواجد والهموم ، ولتعرية المجتمع بطريقة لا تخلو من مباشرة وفجاجة وسلاسة أحيانا . تعود بعدها الحياة إلى سيرتها الأولى وقد استمدت من هذه الجلسات التى تستهدف السخرية من الذات ومن الواقع الخارجى معا طاقة على التحمل والاستمرار ، والأهم من ذلك على تجنب مواجهة مافى الواقع من فساد وقيم مغلوطة . فالبناء فى هذا العمل الفنى صدى لتفكك الواقع وتفتت مكوناته وجزئية الوعى بهذه المكونات . صحيح أن العمل يطمح فى نفس الوقت إلى أن يخلق شخصية صعلوك إنسانى كبير ، يطوف العالم بخفة ورشاقة فاهمة ، وينطوى على كثير من سمات الشخصية النمطية لابن البلد الذى يعشق الحسية ولا يعبأ بالروادع بل يتعامل معها بطريقته المميزة والشديدة الخصوصية . لكنه قد أغرق شخصيته فى طوفان من الجزئيات والتفاصيل التى لارابط بينها سوى وحدة الشخصية والمكان ، والتى تستهدف استخدام حيلة السكر لتقديم صورة العالم المقلوب الكريهة الفظة ، وتكشف وقت غياب الوعى عن قوانينه ومنطقه الذى يجافى بطبيعته المنطق الصاحى ؛ منطق العقل والإفاقة ، وأخفق فى إنجاز طموحه الكبير لخلق شخصية الصعلوك وإن نجح فى إبراز شئ من تفكك الواقع واهتراء نماذجه الناجحة وإنسانية نماذجه المسحوقة .

وقد استخدمت (**الحقائق القديمة ...**) لتحقيق هذا مجموعة من الحيل والأدوات الفنية التى تنتمى إلى الشكل الملحمى وليس إلى الشكل الدرامى الذى ساد (**الطوق والإسورة**) **كما قالت الدكتورة لطيفة الزيات** ، وإن كان فى (**الطوق والإسورة**) ـ كما بينا ـ كثير من العناصر البنائية التى يمكن إدراجها تحت نطاق الشكل الملحمى . بالصورة التى تدعونا إلى القول بأن (**الحقائق القديمة ...**) تنطوى على تنمية وتركيز للعناصر البنائية الملحمية فى سابقتها . وعلى استئصال عناصر القص القديمة التى بقى جزء منها فى (**الطوق والإسورة**) ، لأن فى العملية بعد ذلك أوجه شبه عدة . وبخاصة على المستوى الأعمق : مستوى تناول دور الثقافة والموضوعات الاجتماعية التحتية فى صياغة مقادير الشخصيات والأحداث . وقد كان من الطبيعى أن تتبلور عناصر الشكل الملحمى على نحو أشمل فى العمل الأخير ، لأن هذا الشكل هو الأكثر قدرة على تجسيد فوضى الواقع . واختلاط الرؤى والقيم الذى تميزت به المرحلة التى تدور فيها أحداث (**الحقائق القديمة ...**) . إن صح أن بها أحداثا بالمعنى المألوف لهذا المصطلح .

إن ما تقدمه هذه القصة الطويلة ليس سلسلة من الأحداث المترابطة ، التى تجمعها حبكة ما ، ولكنه مجموعة من الصور والجزئيات التى تنعكس على مرايا وعى إنسان مسحوق لايفقد قدرته على إدراك الأمور فى سمادير الخمر ، وإنما يرتد إليه وعيه مع رشفاتها الشافية من القهر والخوف والمجاراة . فحياة إسكافى المودة اليومية توشك أن تكون ممارسة دائمة لغياب الوعى أو تغييبا قسريا (وربما كان إراديا) له . وحتى يصبح لهذه المجموعة من الصور المفككة قدرة أكبر على الإفصاح فإن الكاتب يحاول أن يربطها بعالم الحكاية القديمة (حكايات ألف ليلة والحكاية الشعبية) من خلال استخدام لغة هذا العالم ومفرداته ، لتأصيل ماتقدمه حكاياته وصوره ، ولربطه بعالم القهر الذى توارثناه منذ ألف ليلة وحكايات الزمن القديم . لذلك يكثر استخدامه لصياغات الحكمة الشعبية ، وللإحالات التى توقظ فى المتلقى قصص ألف ليلة

القديمة ، وللاصطلاحات الشعبية الاعتراضية ، ولتراكيب اللغة العامية ، التى تتسلل تحت قشرة الفصحى وتمنحها مذاقا جديدا ونحواً جديدا .

وهو يكثر أيضا من استخدامه لبعض التراكيب المستقاة من لغة الترجمة العربية للكتاب المقدس ، لا ليصوغ بها سفر تكوينه الخاص ، بل ليكتب بها سفر تكوين مقلوب ، لا يتخلق فيه العالم وفق إرادة رب قادر مسيطر ، بل يتفكك ويتحلل ويتولى مقاليد تدهوره السوقة واللصوص والسماسرة وفاقدو الضمائر . إنه سفر التصدع والانهيار وتدهور القيم وتهرؤ العلاقات . وقد استطاعت إحدى سمات هذه اللغة التوراتية ، وهى تقديم الصفة على الموصوف ، أن توحى بتقديم الماهية على الوجود ؛ وهى التى تتردد فى ثنايا العمل . وتتفق هذه السمة فى أحد أبعادها مع تلك السكونية القدرية التى يطرحها البناء الدائرى المحكم الذى يهون من قيمة التغيير ، ويبرز رسوخ التكرار والاستمرار ، ومع الولع بالتنكير الذى يؤكد بدوره المبهم والعمومى على حساب المعرف والخصوصى ، والنمطى على حساب الحسى والمتميز ، ومع الإلحاح على تكرار بعض العناصر (كلمات ، إحالات ، أحداث) لتحويلها إلى مراس أو محاور تمكن القارئ من ربط بعض جزئيات هذا الشتات ، والإحساس بالألفة مع العالم الذى يقدمه الكاتب له ، وبرسوخ بعض الثوابت والمتغيرات فيه . وكل هذه سمات سنتعرف عليها وقد انتابها بعض التغير فى آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله الطويلة .

(٣) تصاوير من التراب والماء والشمس

إذا كانت هناك صلة واهنة بين (**الطوق والإسورة**) و (**الحقائق القديمة ...**) فإن الأواصر التى تربط (**الحقائق القديمة ...**) بآخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله (**تصاوير من التراب والماء والشمس**) وثيقة للغاية . (فالتصاوير) تكملة حقيقية للحقائق ، ليس فقط لأنها تتناول نفس البطل ونفس المكان ونفس الفترة التاريخية ـ أو بالأحرى السنوات الأخيرة من نفس العقد الذى تناولت (**الحقائق القديمة ...**) سنواته الأولى ، ولكن أيضا لأنها تقدم لنا الوجه الآخر للعالم الذى قدمته سابقتها : الوجه المكمل لصورة التناقضات الحادة والساخرة ، الذى طالعتنا بها (**الحقائق القديمة ...**) ، وجه المعاناة المأساوية لإسكافى المودة ورفاقه من المقهورين المعذبين بوعيهم بما يدور فى الواقع من حولهم ، وبعجزهم عن التأقلم مع هذا الواقع أو تغييره ، والراغبين فى استقطار لحظات من التحقق ـ واعتصار اللذة ، وتخليق السعادة فى قلب الألم والنشوة والمعاناة .

(**فالتصاوير**) لاتقدم إلينا إسكافى المودة المراقب اللامبالى ، الذى يستمتع بسخريته الكلبية وبتعاليه المستتر المحاذر على كل مايدور تحت بصره من وقائع وأحداث ، والذى شاهدناه فى (**الحقائق القديمة ...**) ، بل تقدم إلينا إسكافى المودة المشارك المقهور ـ ربما بسبب تخليه عن المشاهدة ومحاولته أن يفعل شيئا ، وبسبب وجوده بالقرب من القاع أو فى قاع القاع نفسه ؛ وهذه هى دلالة مهنته . فهو ليس إسكافيا بمعنى أنه يرتق النعال فحسب ، ولكنه إسكافى بالمعنى الاجتماعى ؛ بمعنى وجوده فى قاع السلم الاجتماعى ، وبالقرب من هموم القاع وصبواته . صحيح أنه حاول ذات مرة التمرد على قدره الاجتماعى كما تقول لنا (**الحقائق القديمة ...**) ، وترك الصعيد راغبا فى واقع أفضل ، ولكن قدره الاجتماعى الذى هرب منه فى الصعيد قد لحق به فى القاهرة . وها هو ذا يحاول أن يتساند مع أمثاله من المقهورين حتى يستطيع احتمال هذا الواقع الجديد الذى لايختلف كثيراً فى جبروته وقسوته عن خشونة الحياة فى الصعيد وقسوتها .

وتلجأ (تصاوير...) إلى أسلوب مشابه لأسلوب (الحقائق القديمة...) البنائى ومختلف عنه معا فى تقديمها للتفاصيل والأبعاد الخاصة بهذا الوجه الشائق الآخر من وجوه حياة هذا الصعلوك الإنسانى الكبير ، إسكافى المودة فى مدينة القاهرة . فهى تعتمد مثلها على البناء الإبيسودى شبه المفكك ظاهريا ، وعلى نفس اللغة المثقلة بالرؤى والتراكيب العامية والشعبية الثرية بالإيحاءات الشعرية ، ولكنها تحاول أن تجرد هذا البناء وتلك اللغة من كل عناصر التشويق القصصى أو الجمال الشاعرى التقليدى التى بقى شىء كثير منها فى بعض فصول (الحقائق القديمة ...) وأن تنقذ القارئ من أحبولة الاستغراق فى معرفة الجزئيات ، أو تتبع تفاصيل أية حبكة رئيسية أو ثانوية ، أو الاستسلام لإغراءات الاهتمام الشديد بحدث أو شخصية ما ؛ لأن كل هذا يتحقق عادة على حساب تأمل معنى الأحداث أو فهم بعض أدوات القصاص الشعبى وكتاب المسرح الملحمى معاً ؛ إذ تلجأ إلى التلخيص والمبالغة ، وتبدأ فصولها بمقتطفات قصيرة من الأقوال أو التأملات الخاصة ببطلها الرئيسى ، إسكافى المودة ، تلخص معظم مايدور فى الفصل الذى تفتتحه من رؤى وأحداث ، مضافا إلى ذلك رؤية البطل النفسية والعقلية لهذه الرؤى وتلك الأحداث التى علينا ألا نستغرق فى تتبع مجراها ، وأن نلتفت إلى أبعاد أخرى يحاول الفصل أن يقدمها إلينا .

فهذا العمل القصصى كما يقول عنوانه (تصاوير من التراب والماء والشمس) ليس بأى حال من الأحوال محاولة لخلق عالم يتحرك على الورق بالصورة التقليدية القديمة ، بل هو تقديم لمجموعة من التصاوير ـ كتصاوير المقابر ورسوم المعابد القديمة ـ التى تؤمن بقدرة الخطوط التلخيصية الدالة البسيطة على التعبير الجمالى والفكرى معاً ، والتى تعتمد على المواد والعناصر الأساسية فحسب . فهى ليست تصاوير من الألوان الباذخة ، ولكنها تصاوير من العناصر الأساسية ، التى تصنع الحياة ؛ وهى الماء والتراب والشمس ، والتى تذكرنا بالطبيعيين اليونانيين الأوائل من طاليس وأنكسيمندريس وهرقليطس ، وبالطبيعيين المتأخرين مثل أنبادوقليس وديموقريطيس وأنكساغوراس وغيرهم من الفلاسفة الأوائل الذين قالوا بالعناصر الثلاثة والعناصر الأربعة . ذلك أن الشمس فى عنوان هذا العمل القصصى تأتى للتصاوير بعنصرين معاً ؛ وهما النار والهواء . ولا ينعكس هذا الاهتمام بالعناصر الأساسية المكونة للحياة ، والصانعة للعالم ، فى عنوان العمل فحسب ، بل فى بنائه وصياغته ولغته . وحتى نتعرف على هذا الجانب منه علينا أن نَصحب العمل فى محاولة للتحليل لا تستهدف تلخيصه ؛ فالتلخيص هو إحدى وسائله البنائية ، بل ترمى إلى التعرف على محاوره الأساسية .

ويبدأ الفصل الأول من (**تصاوير من التراب والماء والشمس**) بهذه السطور التلخيصية الدالة :

« الناس بالناس ، والناس للناس ، وصاحبي الطاعن في السن في كرب ــ فبعد موت ابنه الوحيد ماتت أم ابنه صبح اليوم الأربعاء ، ووقفت أمام الصاحب مكتوف اليدين مرذولة . » .

التي نعرف منها كل الأحداث الرئيسية التي دارت ، أو بالأحرى ستدور في هذا الفصل ، ونعرف معها أيضا المنظور الأخلاقي الذي يرى خلاله البطل « إسكافي المودة » ، الذي يوقع هذه المفتتحات ، الأحداث ، ويتصور دوره فيها،إنه يحس بمسئولية عما يجرى لصاحبه تفرضها عليه هذه القيمة ــ القانون ــ العرف « الناس بالناس ، والناس للناس » . ومن هنا فإن كرب صاحبه قاسم هو كربه ، وهو الذى يدفعه إلى اليقين بأن « **الفعل واجب .. الفعل فرض** » .. لكن ترى ما هو نوع الفعل الذى يستطيع الإسكافي إتيانه إزاء هذا الموت الغاشم الذى اختطف زوجة صاحبه سوى مصاحبة هذا الصاحب إلى موئل النسيان ومهدهدة الأحزان ، إلى خمارة مخالى .

لكن الإحساس بضرورة الفعل ، حتى ولو كان فعلاً سلبيا من هذا النوع ، يوقع الإسكافي فى المأزق ؛ فهو مفلس ، ومع ذلك انفلتت منه بأريحية الدعوة إلى الخمارة . وها هو ذا يعلل النفس بأنه قد يجد فى الخمارة بعض بلديات قاسم يشربون ؛ فربما دعوهما إلى الشراب ، وخلصوه من هذا المأزق . غير أنهما يجدان الخمارة خالية فى ذلك الوقت من النهار ، فيحاول الإسكافي أن يتخلص من المأزق بالحيلة . ويتدفق الشراب ، وتتدفق معه هموم قاسم الصعيدى الذى نزح إلى القاهرة هاربا من الفقر ليواجه فيها آلام الفقر ، وليفقد فيها إحدى عينيه فى اعتصامات الطلبة ومظاهراتهم ، وليحمل معه إليها ميراثا من الرؤى والعادات والمعتقدات الشعبية التى تحكم تصرفاته ، وتملى عليه سلوكه . ويتحول هذا الميراث إلى عبء يهيظ كاهل قاسم ، لأنه يطالبه بما لاطاقة له به . فأسلاف قاسم قد أورثوه فهما خاصاً للموت فى صورة ملاك يمسك بحربة ، يجرح البدن ويستل الروح ، وتبقى الروح معلقة بجروح البدن حتى يتصدق أهل الميت بسورتين من القرآن تقرآن على قبره . لكن أنىّ له وهو الفقير المعوز بأجر المقرئ وقد أثقله شراء الكفن واكتراء الغسّال والحفار والخشبة .

هنا يتفتق ذهن الإسكافي عن حيلة جديدة ؛ فلماذا لا يستعير جهاز تسجيل يدير به شريطا بحجم الكف ، فيه ما يكفى من التسجيلات القرآنية الكفيلة بإنقاذ روح الزوجة المعلقة بجروح البدن لانزال ؟ ويذهب إلى خص رجب جامع الخرق بزجاجة من طيب الخمر يحتسيانها معاً ، ويستعير منه الجهاز الذى كان كل ماخرج به رجب من شقاء عامين فى ليبيا ، أحبطتها عبثية الاشتباكات بين البلدين الشقيقين . وعاد إلى خمارة مخالى ، وأوصل الجهاز بالكهرباء لعل غناءه يذهب بوطأة الأحزان ، أو يروّح عن النفوس وهى تتبادل المواجد والأسرار والهموم ولكنها برغم ذلك تنتشى بلحظة الشراب والتواصل .

« **وضحك الاثنان .. فهاهما فى الحياة هنا فى خمارة مخالى قاعدان يشربان** » ، **وقادران على أن يقهرا كل الهموم والمثبطات ، بالجلد مرة وبالحيلة أخرى . وها هى ذى الحيلة تدفع الإسكافي الجائع الشارب إلى أن يبيع الجهاز إلى مخالى ويقبض جنيهات قليلة لكنها كافية لأن تمد مع الشراب مائدة عامرة باللحم الشهى ، وخمرا ينال منها رجب ــ وقد انضم إليهما ــ نصيبا ينسيه أن يسأل عن جهازه العزيز .**

ما إن أفاق رجب فى ضحى اليوم التالى حتى سأل عن جهازه فقال له الإسكافي إنهم نسوه فى خمارة مخالى ولابد أنهم مستردوه فى المساء . يجتمع الصحاب الثلاثة فى الخمارة ، ويصارح الإسكافي رجب بما حدث أمس ، ويتفق معه بعد أن شربوا جميعا حتى آخر مليم على أن يمسك بخناقه ويصرخ بأنه قد سرق جهازه حتى يستردوا الجهاز بالحيلة من مخالى القادر على شراء ألف جهاز لرجب الذى سدت فى وجهه سبل الحصول على جهاز آخر ، بعد أن أغلقت أمامه حدود البلاد العربية . وتنجح الحيلة ، ويسترد رجب جهازه ، ولكن مخالى يحرّم على إسكافي المودة دخول خمارته بعد هذا اليوم المشهود .

والإسكافي لا يطيق الحياة بلا خمر ؛ فالخمر لاتمنحه فقط القدرة على احتمال حياته ، بل تقدم له أيضا فرصة التواصل الإنسانى مع الآخرين والحديث معهم ، وفرصة الهرب من واقعه الكئيب ومن عالمه المقفل العارى من أى متعة ، الذى يجد فيه الإنسان متعته الوحيدة فى « **خروج البول السخن من قضيبه** » ؛ فقد سدت أمامه بالفقر والعجز سبل إشباع الشهوات والغرائز ، التى يؤدى إشباعها إلى شىء من اللذة ، ولم يبق له سوى أن يثرثر مع الصحاب ، ويتفلسف بسذاجة ، ويعلق بحسرة وسخرية على انقسام الدنيا إلى غالب ومغلوب ، وغنى وفقير ، وعلى قبوعه هو وصحبه بالقرب من قاع عالم المغلوبين الفقراء العاجزين عن التحليق والتحقق . لكنهم مع ذلك يستطيعون ــ بالحيلة وحدها ، فالدنيا عندهم « **بنت الحيلة** » ــ أن يجدوا الطريق ــ مها ضاقت بهم السبل ــ إلى شئ من الترويح عن النفس .. إلى خمارة مخالى التى طرد من فردوسها الإسكافي وظل يحتال حتى عاد إليها بخطة ماكرة ساذجة معاً . ومع العودة إلى الخمارة تعيد الدورة الأبدية نفسها مرة أخرى : شراب وتبادل للمواجد وعراك تتصافى بعده النفوس فى مودة وحب ثم تندلع بوادر شجار جديد لاتنتهى بغير القهر والإحباط . وفى هذه الدورة الجديدة تمزق سكاكين الخمر أحشاء رجب ، ويتشاجر الإسكافي مع قاسم الذى يديم التحديق فى الأرض جريا وراء سراب احتمال أن يجد شيئا ثمينا يخلصه من فقره ، الذى يخاف عليه الإسكافي من أخطار السيارات المسرعة الهوجاء فيظن أنه ينفس عليه حظه القادم وارتفاعه المرتقب إلى طبقة أعلى إذا ما وجد لقيته ، فيتشاجر معه ويتركه ويمضى .

ويبقى الإسكافي وحده مع رجب الذى يعانى من أمغاص السكر ، يواسيه ويرعاه ، ويحكى له حكايات الفساد الذى استشرى ، علّه يهدأ وينام . وما إن ينام حتى يجئ قادم جديد ، هو صديق قديم لرجب النائم ، يجتر معه مرة أخرى ملاحظاته عن فساد العالم وانقلاب ميزان القيم وندرة الأنقياء بصورة فيها قدر من الفجاجة وشىء من السذاجة . فالقادم الجديد (فتح الله) ، وهو لص محترف . يحادث الإسكافي عن

اللصوص الكبار واللصوص الصغار ، وعن اختلاف معنى السرقة باختلاف حجمها وشكلها وطبقة مقترفها برغم ثبات جوهرها . ويمضى فتح الله على أن يعود بعد ثلاثة أيام بالمال والخمر والحشيش والطعام ، ويظل الأصدقاء الثلاثة فى انتظاره ، أو بالأحرى فى انتظار ماسيجلبه من بهجة تقضى على بعض ماف حياتهم من جفاف وإجداب ، وتبدد هموم ما يتذاكرونه من أحداث الواقع السياسى المؤسنة . ويعود فتح الله بالمال والخمر ، وينطلق قاسم ليشترى شواء طيبا حتى تكتمل المتعة ، ويفتح رجب مذياعه الذى يعدهم بالرخاء ويتوعد العرب الرافضة ويحكى الإسكاف حكاياته وهو يلعب بمؤشر الراديو حتى قدمت مختلف المحطات متنافر الأصوات فاختلط الحق بالباطل ، والوهم بالواقع . ويعود قاسم بالشواء ، ويدور الشراب ، ويزداد اختلاط الأشياء ، ويرق الخيط الفاصل بين الأكذوبة والحقيقة ، ويسهل الاستهواء .. وما إن يحكى رجب حكاية عن الذين يسرقون الأكفان من المقابر حتى يظن قاسم أنهم قد سرقوا كفن زوجته ، فيخرج جاريا حتى يستر عورتها . وقد حاولوا إيقافه ، ولكنه أفلت منهم ، مندفعاً إلى الطريق ، فقذفت به العربة المسرعة تحت أقدامهم ينزف دماً .

وتجهز هذه النهاية القاسية على أجنحة البهجة التى كانت قد أوشكت على أن تمنح هؤلاء التعساء بعضا من السعادة ، فإذا هم يحملون قاسم من مستشفى إلى مستشفى ، بحثا عن الدم ، فى مطاردة عبثية مع الأقدار بلا جدوى . ويموت قاسم ، ويتركه الصحاب فى المستشفى ، ويخرجون من غرفة المحقق مهزومين ، تاركين صديقهم من ورائهم ، لأن « المستشفى الحكومى إذا ماحل الموت بالحى قامت بواجبها نحوه أفضل ألف مرة من أحياء كالإسكاف ورجب وفتح الله » وبهذه الكلمات الحادة المباشرة القاسية ، التى يدور فيها جدل عميق بين الموت والحياة ، بين الأحياء والموتى ــ الأحياء تنتهى (تصاوير ...) بالموت كما بدأت به ، لتغلق الدائرة التى ظلت تنفتح لتغلق من جديد على هذه الثيمة الأثيرة عند **يحيى الطاهر عبد الله** منذ بدايات عمله الطويل الأول (**الطوق والإسورة**) ، وحتى السطور الأخيرة فى آخر أعماله .

والموت فى (**تصاوير ...**) لايغلق الدائرة فحسب ، ولكنه يكشف العجز والقهر والإحباط ؛ لأنه يجبر الصحاب على التخلى عن جثة صاحبهم بقسوة ، ودونما أى سنتمنتالية أو صراخ ، لأنهم عاجزون عن مواراته التراب فى كرامة ، ولأنهم موقنون أن الحياة نفسها هى القيمة الوحيدة الباقية لهم ، التى عليهم أن يحيوها ، وليست مايفرضه عليهم الموروث القديم الذى استولى على قاسم حيا وميتا . إن قسوة حياتهم هى التى تدفعهم إلى التخلى عن كثير من الأعراف والتقاليد الموروثة ؛ لأن هامش الاختيار المتاح أمامهم ضيق للغاية ، بل يوشك أن يكون معدوما . فالموت عند **يحيى الطاهر عبد الله** قدر ميتا فيزيقى وقدر اجتماعى فى الآن نفسه ، وهو يوشك ــ للمفارقة ــ أن يكون الخلاص الوحيد من فساد العالم ولاعدالته ، وإن لم يكن خلاصا بالمعنى المألوف للكلمة ، بل وسيلة لإكمال الدورة وغلق الدائرة ، بصورة يطرح معها سؤالاً أساسيا حول إشكالية الوعى والمعمار الدائرى من جهة ، وحول مدى عشوائية العالم أو انطوائه على نوع من العدالة الكونية من ناحية أخرى .

فالمعمار الدائرى ينطوى فى بعد من أبعاده على درجة من ثبات العالم واستمراريته على منوال متكرر شبه ساكن ، لاينتاب التغير فيه الجوهر بقدر ما يعنى المظهر . كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل مايبدو فيه من عشوائية وعفوية وانفلات . لكن يحيى الطاهر عبد الله استطاع أن يقدم إلى جانب عناصر الثبات والاستمرار تلك قدراً من عناصر التغير ، ولا أقول التطور . فالعالم القصصى عند يحيى الطاهر عبد الله فى هذه القصص الثلاث الطويلة لايتطور بل تتغير بعض ملامحه ، وتتباين تبديات المصائر والشخصيات فيه ، ويبقى جوهره ثابتا إلى حد بعيد . إن مصير قاسم وحياة الإسكاف لا يختلفان كثيراً عن حياة مصطفى أو مصيره من حيث الجوهر ، وإن بدا أن الثلاثة يعيشون ثلاث حيوات متباينة الشكل والغاية . وهذا يعنى أن هناك قدرا كبيرا من التباين وقدرا أكبر من التماثل بين هذه الشخصيات الأساسية .

ففى مستوى من مستويات التحليل تبدو هذه الأعمال الطويلة الثلاثة كأنها فصول ثلاثة فى عمل واحد كبير ، يقدم لوحة عريضة لانهيار العالم القديم وتهرؤ العالم الجديد الذى يبدو أكثر تفككا وأشد امتلاء بالقهر والإحباط . فمصطفى ليس أفضل من الإسكاف ، ولا الإسكاف أسعد حالاً من مصطفى ، وإنما هى حلقات متشابهة فى سلسلة من القهر والمعاناة ، لاتملك إلا أن تتوالى وتستمر على نفس المنوال ، فالحياة ــ برغم كل شئ ــ يجب أن تعاش ، وهى تبدو أحيانا وكأنها تستحق أن تعاش . ويظل يحيى الطاهر عبد الله يدرك أنه محكوم عليه بالحياة ، كما أن الموت مكتوب عليه ، وكأنما هو الخلاص الوحيد أو النهاية الطبيعية «السعيدة» لهذا الحكم . ولهذا نجد أن الموت المادى أو المعنوى هو النهاية الطبيعية لكل عمل من أعمال يحيى الطويلة الثلاثة ، كما نجد مكابدة الحياة ، واستقطار ما قد تجود به من بهجة ولذاذات ، هما نسيج الأعمال الثلاثة ولحمتها ، وإن بدا هذا بشكل أوضح فى العملين الأخيرين .

وبرغم هذه الدائرة المحكمة ، وفى ثنايا منطقها الصارم ، يمكننا أن نتلمس بعض ملامح التغير الذى لا ينتاب جوهر العالم وإن أثر على بعض أبعاد الحياة فيه . فبعد أن كان الإنسان محكوما بثقافة القرية الصعيدية التحتية ، التى تطبق عليه كالإسورة ، فى العمل الأول ، بدا متحللاً من كل قيود هذا العالم الصارم وموضوعاته فى العمل الثانى ، ثم عائداً إلى كن جماعة الصحاب الصغيرة ، ومنطقها الجديد ، وعالمها الذى يوشك أن يخلق قوانينه وقيمه الخاصة ، فى العمل الأخير . وبعد أن استبدل بعالم القرية المتماسك الحارة التى تبدو كفردوس هروبى كبير ، استبدل بالحارة عالما آخر ، فيه قدر من التماسك ، ليس فى صرامة الطوق والإسورة ، وإن كان فيه شئ من قوته ، بصورة يبدو معها أن هذه التغيرات البادية تشكل حلقات دائرة أخرى ، وتخضع للمنطق الرئيسى الذى يسود البناء كما يحكم الرؤية ، وهو منطق الثبات والاستمرار ؛ وهو منطق يكشف ما فى رؤية يحيى الطاهر عبد الله للمصير الإنسانى من مأساوية وتشاؤم .

ندوة العدد

مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات والسبعينيات

حيث تُهزم الذات الفردية بهزم الوطن

صبرى موسى

أصبحت أهتم باللغة إلى حد التعب المضنى

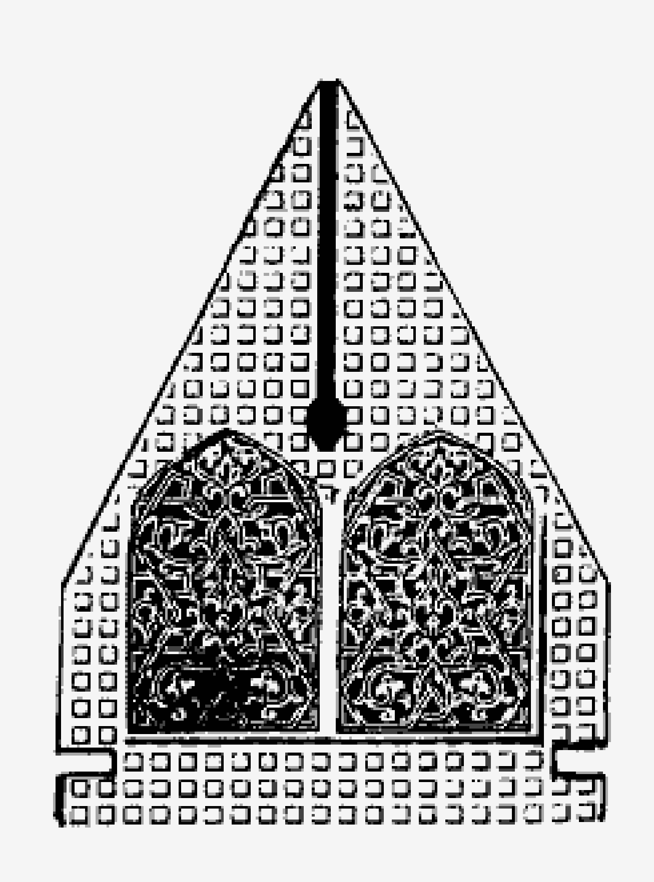
صنع الله إبراهيم

فى الزينى بركات التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات

جمال الغيطانى

الإبداع تعبير عن خلل ما فى المجتمع

يوسف العقيد



مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينات والسبعينات

اشترك في الندوة :

- جمال الغيطاني
- صبري موسى
- صنع الله إبراهيم
- يوسف القعيد

من أسرة التحرير :

- اعتدال عثمان
- محمد بدوي

اعتدال عثمان :

أرجو أن تسمحوا لي بأن أبدأ هذه الندوة بوضع مجموعة من الأطر العامة للحديث ، حول مجموعة من القضايا الأساسية . من ذلك علاقة الكاتب بالواقع ، والعلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ ، وأيضا علاقة الكاتب بنصه الذي يبدعه . ومفهوم طبعا أن هناك مجالات أخرى للحديث يمكن أن نتطرق إليها حسبما يقتضي الأمر .

جمال الغيطاني :

أعتقد أننا ينبغي لنا أن نتوقف في البداية عند المناخ الأدبي الذي ساد حياتنا منذ نهاية الستينات ، فالحركة الأدبية في هذه الحقبة قد مرت بأزمة نتيجة لجملة عوامل ليس للأدب علاقة مباشرة بها . ولكننا يمكن أيضا أن نقول إنه منذ أواخر الستينات قد حدث فراغ نقدي نتيجة لهجرة بعض النقاد ، وموت بعضهم ، وتوقف بعضهم عن الكتابة . وقد كان من نتيجة ذلك أن ظهر عدد من الكتاب غير الموهوبين الذين فرضتهم أجهزة الإعلام عن طريق المسلسلات الإذاعية والتليفزيونية ، وخصوصا مسلسلات رمضان ، فضلا عن الصحف اليومية والأسبوعية والشهرية . وعلى الرغم من أن النقد لم يجد لديهم ما يهتم به نتيجة لتهافت كتاباتهم ، فإنهم مع ذلك ظلوا يفرضون وجودهم من خلال تلك الوسائل . ومن أجل ذلك فقد وصلت شخصيا إلى اقتناع خاص بي يتمثل في الزهد في أجهزة النشر المصرية ونشر بعض أعمالي ، ولو بصفة مؤقتة ، خارج مصر ، على الرغم من أنني أعمل في دار نشر صحفية كبرى . وقد نشأ عن ذلك أن الأدب الصادق المعبر عن حركة الواقع الجوهرية كان يصطدم ـ نظرا للحصار الذي ضرب عليه ـ بتلك المؤسسات ، فكان أقصى ما أستطيع فعله هو أن أطبع عددا محدودا من أعمالي على آلة الزيروكس في حدود خمسمائة نسخة ، وأوزعها أنا وأصدقائي بطريقة بدائية . وكان الهدف من ذلك هو مجرد تسجيل لظهور تلك الأعمال . وكنت أعي أن القارئ الذي أريد الوصول إليه قارئ خاص . وربما نشأ عن ذلك نوع من التقوقع ، لكنني مستمر في الكتابة لأنها العمل الوحيد الذي أتقنه .

صنع الله إبراهيم :

أعتقد أن فيما قاله جمال تعبيرا يصدق بالنسبة إلى كذلك .

صبري موسى :

أعتقد اننا جميعا نتفق مع جمال فيما طرحه من الحديث عن حالة التمزق في المناخ الأدبي ، فالبيئة غير صالحة ، وغير مشجعة على الإبداع أو الخلق . وهذا ما يؤدي بالأديب إلى الانغلاق على ذاته ، فيشكل تصوراته ومفاهيمه ومعتقداته الخاصة بمعزل عن الآخرين . وكان الأولى أن يكون هناك مناخ أدبي يسمح بالإبداع الحر المتكامل ، ويشعر الأديب بأنه جزء من تيار واحد متناغم .

اعتدال عثمان :

ولكن ، ما الأسباب التي أدت إلى ذلك في رأيك ؟

صبري موسى :

الظروف السياسية لعبت دورا كبيرا ، فعملت على حجب أدباء ، وتسليط الأضواء على آخرين ، بعضهم لا صلة له بالإبداع أو الخلق ، وبعضهم قد يكون على قدر ضئيل من الموهبة . وربما كان منهم موهوبون . لكن الظروف وضعتهم في أمكنة جعلتهم أكبر من حجومهم . هذا بالإضافة إلى ما ذكر من عجز المؤسسات الأدبية والفنية عن استيعاب الجهود الأدبية والفنية كلها ، وقلة مجالات النشر ، واختفاء النقد ، وتحوله إلى فنون أخرى كالسينما والمسرح والتليفزيون . كل ذلك كان كافيا لإفساد المناخ الأدبي .

يوسف القعيد :

وهذا هو ما يصنع الأزمة ...

صبري موسى :

لا أريد أن أستخدم كلمة «أزمة» ، فهناك ـ بلا شك ـ إبداع . ولكن المشكلة هي مشكلة التواصل .

جمال الغيطاني :

لكن كيف يبدع الفنان في ظروف غير مواتية . أقل ما يقال فيها إنها ظروف قهر ...

يوسف القعيد :

يمكن أن نتفق على أن الأزمة هي المرحلة الفاصلة بين الموت والانفراج ، ومن ثم فإن الثقافة المصرية تمر الآن من عنق الزجاجة . أما فيما يتعلق بدور النقاد فإن هناك خطأ كثيرا ما نقع فيه ، لأن الإبداع عمل فردي ، في حين أن النقد عمل جماعي مرتبط بفلسفة عامة أو اتجاه فكري عام . وفي الستين الماضية لم يكن هناك فلسفة عامة ، ومن ثم لم تظهر محاولات نقدية . ليس هذا دفاعا عن النقاد . ولكننا كنا في الحقيقة نفتقد تلك الفلسفة ، أو ذلك الاتجاه العام الذي يساعد على قيام حركة نقدية . ومن هنا كان هناك إبداع ، ولكن النقد كان غائبا ، فلم تكن هناك محاولات نقدية تقوم أعمال أجيال كاملة ظهرت في الرواية المصرية ، وكل ما كان يحدث هو التجاهل أو الصمت عن فريق كامل من الكتاب ، ومحاولة خلق

كتاب آخرين يعملون تحت مظلة السلطة .

هذا فيما يتعلق بالأزمة . وأنتقل الآن إلى الحديث عن علاقة الكاتب بموضوعه . وفى رأيى أن الإبداع تعبير عن خلل ما فى الواقع . وأنا شخصيا أفقد رغبتى فى الكتابة عندما ينتفى هذا الخلل . ولكن التعبير الفنى عما حدث فى مجتمعنا من خلل فى الحقبة الأخيرة لم يكن من المستطاع ، لأن الفئة المتسلطة كانت تضمر العداء الغريب للمثقفين . ومن أجل ذلك فقد قادنى موقفى من هذه الفئة إلى إنتاج أدب سياسى صريح ومباشر ، وكنت أرى أن الاستمرار فى هذا النوع من الأدب أمر غير قابل للنقاش .

أما فيما يتصل بعلاقتى بالقارئ فإننى أكتفى بالإشارة إلى بعض النقاط . أولا .. أجدنى محاصرا بحالة من الأمية التى تعوق تواصلى مع القاعدة الأساسية التى أكتب لها . وفى يقينى أنه لابد من خلق قاعدة أساسية من القراء يعتمد عليها الكاتب . ولأن قنوات التوصيل التى تربطنا بالقراء غير قائمة فإننى أستطيع أن أقول إن أدبنا قد ولد فى المنفى . أضف إلى ذلك أننا نعيش فى عصر هيمنة أجهزة الإعلام على حواس المواطن طوال اليوم ، حتى إن القراءة أصبحت موقفا واختيارا فى مواجهة التليفزيون والإذاعة والسينما . أما عن كيفية الخروج من هذا الوضع فأرى أن المسألة تحتاج إلى وقت ، لأن ما نشكو منه ما يزال قائما ، وإن كانت هناك إرهاصات تغيير .

صنع الله إبراهيم :

فى رأيى أن علاقة الكاتب بالقراء ، وبالنص الذى يكتبه ، وبأدوات عمله إنما ترتبط على نحو أو آخر بوضعيته الاجتماعية ، وقد تحدث الزملاء عن وضعية الأديب فى مصر منذ هزيمة يونيو ، وكيف أنه كان عليه أن يعانى الكثير فى إطار شروط تلك الوضعية .

اعتدال عثمان :

أليست هناك مشكلات من نوع فنى مع النص مثلا ؟

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أن هناك مشكلات من هذا النوع ، ولكنها مرتبطة كذلك بالوضع السياسى والاجتماعى ، فنحن الذين استطاعوا أن يجدوا صيغة ما يتحركون من خلالها كنجيب محفوظ ، قد ووجهوا أحيانا بالمنع كذلك . وأنا لا أوافق على منع أى كاتب أو مصادرة عمله ، وإلا فماذا سيكتب إذن ؟

اعتدال عثمان :

لقد طرحت مشكلة التواصل بين الأديب وجمهوره ، فهل تعتقد أن الكاتب يكون على وعى بمسألة التواصل هذه حين يكتب ؟

صنع الله إبراهيم :

كل كاتب يكتب وفى ذهنه أن يصل إلى الجماعة ، على الرغم مما يدعيه بعض الأدباء مخالفا لهذا . فإذا لم يكتب الكاتب ليتواصل مع الآخرين ويتفاعل معهم ، فلماذا يكتب إذن ؟ إنه بكل تأكيد يأمل فى أن يصل صوته . وقد يحدث هذا فى إيقاع بطئ ، أو متدرج ، لكن الكاتب يصل آخر الأمر ، وعلى الأقل فإنه يصل إلى الخارج .

اعتدال عثمان :

وماذا بالنسبة إليك ؟

صنع الله إبراهيم :

أعتقد أن كتاباتى أحدثت أصداء فى الخارج أكثر مما كان لها فى الداخل .

محمد بدوى :

من الواضح أن الحديث حتى الآن لم يجاوز قضية علاقة الكاتب بالسلطة ، وربما كان من المفيد الآن أن تحدثونا عن المغامرة الفنية التى تمثلت فى كتابات جيل الستينيات . فهل يمكن أن تحدثونا الآن ، كلٌ من خلال تجربته عن عناصر هذه المغامرة ؟ أو ما يتعلق بعلاقة الكاتب باللغة وبناء العالم والرمز والتشكيلات الأليجورية ، ومستويات الأزمنة فى الرواية ... الخ .

صبرى موسى :

هذه وظيفة الناقد .

محمد بدوى :

لكن الكاتب يعى ما يصنعه .

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أنه يعى ذلك ، ولكن على نحو يختلف فيه عن الناقد .

صبرى موسى :

فى رأيى أنه من المستحيل أن تناقش قضية الشكل الفنى نفسها بعيدا عن المناخ العام أيضا . ومع ذلك فإن كلا منا فيما أعتقد على استعداد لأن يشرح بعض التفصيلات التى تتعلق بعملية الكتابة لديه . وبالنسبة إلى فإن الأمر يبدأ بحدوث شئ ، أو حالة ما يمكن أن نسميها حالة توقف ، أو تأمل ، أو تقوقع ، يتأمل فيها الإنسان الأشياء ويدخل فى ذاته ، بل فى الأعماق من هذه الذات . وبما أن مادة الفنان هى الناس فإن هذا التقوقع يصبح محبطا ما لم يخرج منه الكاتب بإبداع جديد إلى الناس . فالآخرون هم أصل الإبداع وهدفه . وحين يعجز الفنان عن ذلك ، فإن الناس أنفسهم يقومون بإبداع ما يخصهم . والعمل الفنى يولد لدى متكاملا دون أن أفصل بين محتواه وشكله . لحظة الكتابة هى التى تحدد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحما مع مضمونه . لكننى لا أضع تخطيطا مسبقا لهذا العمل .

محمد بدوى :

ولكن أليست هناك تراكمات ، فأنا أتصور مثلا أن قصة «حادث النصف متر» كانت تجربة لقصة «فساد الأمكنة» .

صبرى موسى :

لا .. حادث النصف متر موقف فكرى وشعورى من هموم أساسية أرقتنى فى حقبة زمنية محددة ، وتمثلت فى موقفنا من الحب بوصفنا شرقيين ، وهى تختلف عن فساد الأمكنة .

صنع الله إبراهيم :

كيف ولدت إذن «فساد الأمكنة» ، وما ظروفها ؟

صبرى موسى :

سأحاول ..

جمال الغيطانى :

قبل هذا أذكرك بعمل آخر مهم لك هو «حكايات صبرى موسى» الذى أعده مزجا بين القصة القصيرة والمقامة ، ولكنك للأسف لم تطوره . ومسألة أخرى هى أنك صحفى نشيط فكيف توفق بين الصحافة والأدب .

صبرى موسى :

إننى أحاول أن أقيم توازنا بين عدة أشياء ، فأنا صحفى وكاتب أديب ، ورجل يحيا فى مجتمع ، يفرض عليه أن يعيش فى مستوى معين من الحياة . على أن

هذا التوازن ربما حدث على حساب أشياء كثيرة ، لأنى أضطر مثلا للكتابة للسينما ، رغبة فى الحصول على دخل أستعين به على التفرغ ثلاثة أعوام أو أربعة ، لكتابة رواية أو مجموعة قصصية . ولم أكتب حتى الآن للتليفزيون لأنه غول مخيف يهدد مستوى الكاتب الحريص على فنه ، فى حين أننى أستطيع أن أتحكم شيئا ما فى العمل السينمائى . أما بالنسبة إلى العمل الصحفى . فقد كانت تجربة «صباح الخير» مفيدة لى فى مجال الأدب ، ففيها اكتسب التحقيق الصحفى العمق والجدية والشمول فضلا عن الطول . الذى كان من الممكن أن يستمر بالتحقيق عشرين أسبوعا . وقد قمت برحلات عدة إلى مناطق صحراوية فى مصر فى خارج الشريط الضيق الذى نعرفه على جانبى النهر . ومن هذه الرحلات كانت رحلتى إلى الصحراء الشرقية ١٩٦٣ بهدف تعرف هذه المنطقة .

محمد بدوى :

من هنا ولدت «فساد الأمكنة» ؟

صبرى موسى :

هذا صحيح . هناك حياة كاملة تجمع بين البدو والمناجم والمشروعات التعدينية . والطبيعة المذهلة . ثم يطول الكلام عن البحر الأحمر نفسه . إنها منطقة ثرية للغاية . كان يخيل إلى أننى أول من يضع قدمه على ترابها ، فاستواء رمالها . وتفاوتها ونظافتها . كل ذلك يمنحك شعورا طاغيا بالبكارة . كأنك آدم . وكأن كل شيء يدعوك إلى إقامة حياة جديدة . وقد استمر هذا الشعور أكثر من أربعة أعوام كونت فى خلالها الملاحظات والأفكار والخواطر . وكتبت عن الرحلة نفسها فى المجلة . وبعد مدة وجدت أنه قد تجمع لدى ما يشكل عالما روائيا ، وكنت أحلم بملحمة أو موال أبكى فيه كل شئ . وتفجر فى داخلى شعور عميق بأن الوطن ليس مسقط رأس الإنسان . أو مكان طفولته أو شبابه . بل هو البيئة التى تمنحه أسباب العمل والخلق والابتكار . وقد سألنى كثيرون عن السبب فى أنى جعلت «نيكولا» إيطاليا . ولكننى أرى أن «نيكولا» بلا وطن . رحالة أدمن السفر والرحلة ، دون شعور بالوطن . أو هو باحث عن ذاته . وهو فى أثناء ذلك يبحث عن وطنه .

محمد بدوى :

أكان ذلك مرتبطا بهزيمة ١٩٦٧ ؟

صبرى موسى :

لم تكن الهزيمة قد وقعت بعد . لكن الفكرة ولدت فى الوقت الذى كانت فيه إرهاصات الهزيمة واضحة . على أنى كنت فى هذا الوقت قد جاوزت المعانى الشائعة عن الوطن والشعب . وكنت أقترب من الذات ، فحيث تهزم الذات الفردية يهزم الوطن . وفى نظرى يكاد يكون مستحيلا أن يبدع فرد ووطنه عاجز مهزوم . والأمر لا يتعلق بالإبداع فحسب . بل إن مهندس المناجم مثلا الذى ظل عدة أعوام يعمل مع زملائه . ومع العمال وهو يحلم . ثم يفاجأ بقرار إدارى ينهى كل شيء ـ فهذا مأتم حقيقى . وإحباط يتغلغل صداه فى كل شيء. وقد ولد هذا المضمون مع شكله . وكنت أشعر أن الموال هو الشكل المناسب ، لأنه يسمح بالبكاء . ورثاء كل شيء ـ هل هذا تخطيط مسبق ؟ .. لا أظن ، ولكن الفكرة تظل حية فى نفسى . أقلبها وأحاورها . وأضيف إليها حتى تبلغ اكتمالها فأشرع فى الكتابة .

اعتدال عثمان :

هذا بالنسبة للشخصية .

صبرى موسى :

الشخصية جزء من الرواية ، وهى تكتمل من خلال علاقاتها بغيرها من الشخصيات والأحداث والمصائر .

محمد بدوى :

وهل كنت على وعى بأن «نيكولا» يعكس أصداء أسطورية ؟

صبرى موسى :

كان ذلك مقصودا حتى يصبح «نيكولا» رمزا للإنسان . وقد جمع فى شخصه صفات إنسانية جوهرية . لكنه لم يفقد خصوصيته .

محمد بدوى :

سؤال أخير .. قبل أن ننتقل إلى صنع الله إبراهيم .. هل تكتب العمل أكثر من مرة ؟

صبرى موسى :

هناك ظروف خاصة بى ، فأنا أبدأ فى نشر الفصول الأولى من العمل فى المجلة قبل أن أنتهى منه . وهذا أمر مؤسف ، لأنه يقيدنى ويحرجنى ويحول دون إعادة الكتابة .

محمد بدوى :

وهل كانت لغة «فساد الأمكنة» المحكمة نتيجة كتابة واحدة ؟

صبرى موسى :

نعم .. لكننى كما قلت لا أشرع فى الكتابة إلا بعد التفكير عدة سنوات فى الرواية .

اعتدال عثمان :

وماذا عن موقف الأستاذ صنع الله إبراهيم من عمله ؟

صنع الله إبراهيم :

سأحاول أن أتتبع الأمر منذ البداية .. أذكر أنى كنت أتساءل عن السبب الذى يجعل الروائيين يهتمون بأشياء دون أخرى . وكأن ثمة اتفاقا سريا بين الجميع على أن هناك أشياء تكتب . وأشياء هى من المحرمات . التى يجب الابتعاد عنها . ولم أكن قادرا على فهم الأسباب التى تمنعنى من الكتابة فى كل شئ . خصوصا أنى وضعت فى ظروف خاصة . مكنتنى من رؤية أشياء لم يرها الكثيرون .. كان هذا فى نهاية الخمسينيات .

فى هذه الفترة كنت خارجا من السجن . وكنت أعمل فى رواية لم تتم حتى الآن . ولأنى كنت منبهرا بكل ما أراه كما ينبغى لرجل خارج من السجن . فقد رحت أسجل كل شئ . وبخاصة ظروف المراقبة القضائية . وفكرت فى أنى ينبغى أن أكتب رواية . وكانت هذه الرواية هى «تلك الرائحة» . وقد بدأت الكتابة راصدا عدة مرئيات وأشياء . وكنت شديد الحرص على عدم التدخل بعواطفى أو أفكارى . أو التورط فى التحليل . أو التفسير القبلى المفروض . وكانت النتيجة أن بعض المرئيات سجلت فى دقة وحرص . على أنى كنت واعيا بأن هناك أشياء توجد شكلها ، بمعنى أن طبيعة الأحداث تخلق شكلا . ويحدث ذلك بعد الكتابة الأولى حين أعكف على تحليل ما كتبت ، وتدوين ملاحظاتى : هنا غموض . هنا إمكانية لتفسير مضاد للعمل ككل ، هنا حاجة ماسة للربط . وهكذا وجدت أنى لا أستطيع أن أكون محايدا تماما . وهكذا تتجمع المادة ، تحدث أحداث . وأرى أشياء فأسارع إلى تسجيلها عن طريق مذكرات . ثم أحاول بعد ذلك كتابته ، ولكن مع الحرص على أن يكون لى «صوتى الخاص» .

بعد روايتى «تلك الرائحة» ظل هذا الخط مستمرا . ولكن مع بعض التغيرات والإضافات . وفى هذه الفترة كنت قد كتبت عدة مذكرات وذكريات عن رحلة قمت بها إلى منطقة «السد العالى» . سجلت فيها ما رأيته أمامى . وبعض الفقرات التى أعجبتنى من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو . وبعد ذلك كنت أفكر

فى كيفية كتابة كل هذه الأشياء . وفيما أرى ، فإن أى عمل أدبى يمكن أن يكتب بأشكال كثيرة ، ولكن حين يمعن الكاتب النظر فى الأمر ، يكتشف أنه لا يوجد سوى شكل واحد أمثل . وحين تفرغت لتحليل مذكراتى عن رحلة السد العالى ، تساءلت : هل يمكن أن أكتب هذه الرواية مرتبطة بشكل السد المعمارى ، وهندسته وقواعد بنائه ؟ . وهذا هو السر فى التقسيم الذى يراه البعض غريبا . ولكننى كنت أعرف أن الأمر لو وقف عند هذا الشكل فلن يكون هناك جديد ، ولذلك حاولت أن أصب فى هذا الشكل عشرات الأشياء ، من حركات العمل ، والأدوات والناس ، والظروف السياسية والاجتماعية . وهذا هو السبب فى تعدد المستويات الزمانية التى تحدثت عنها .

ولكن كان هناك بعض التطور بعد «تلك الرائحة» ، التى كنت أحاول ألا أتدخل فى شئ فيها أو أفسره : حدثا كان أم مشهدا أم حوارا . كنت محايدا ، ولكننى محايد زائف ، فقد كان على أن أتدخل ولكن بشكل عام . أما فى «نجمة أغسطس» فقد كنت محايدا حقا ، ولكننى كنت أفسر أو أعلق بحيل فنية ، مثل التضمين أو التكرار أو التركيز على حدث .. الخ . وفى «اللجنة» لم تكن هناك أزمنة متعددة ، لأننى استطعت أن أحدث وحدة من نوع ما ، انعكست ـ من ثم ـ على اللغة . وكانت اللغة فى «تلك الرائحة» بسيطة ، والجمل غير معتنى بها ، أو بتجويدها ، بل كنت أعمد إلى نوع من الركاكة ، شعرت أنها ضرورية وجميلة ، وأنها تشارك فى بناء الرواية .

وفى هذه الفترة كان اهتمامى باللغة ضعيفا .. كنت متمردا على القوالب السليمة ، ولذلك تستطيع أن تحصر عدد الأفعال المستخدمة فى «تلك الرائحة» ، لكنى فى «نجمة أغسطس» ركزت على اللغة ، واستخدمت المعاجم للبحث عن ألفاظ ، وخصوصا أسماء الآلات التى لم أكن أعرفها . وقد قادنى هذا إلى حوار خصب ومفيد لى مع اللغة . وأظن أن هذا الاهتمام باللغة ـ لفظا وتركيبا ـ هو أحد سمات رواية «اللجنة» . لقد بدأت أهتم إلى درجة التعب المضنى والتوقف عن الكتابة بحثاً عن لفظ دقيق يؤدى معنى محددا . وكان هذا الاهتمام نتيجة الترجمة ، إذ كنت جالسا مع مترجم أجنبى يترجم لى عملا ، فأدركت أنى ينبغى أن أهتم باللغة .

اعتدال عثمان :

تحدثت حتى الآن عن اختيار الموضوع وعن اللغة ؟ وماذا بعد ؟

صنع الله إبراهيم :

ظريف جدا ، وأنا أصر هنا على استخدام لفظ «ظريف» .. أن يجئ العمل مصبوبا فى شكل مبتكر ، وممتع أيضا للقارئ .. أن يقرأ عملا جديدا

محمد بدوى :

ثمة سؤال خاص بعلاقة الروائى بالشكل الغربى للرواية ، والبحث عن صيغ خاصة .

صنع الله إبراهيم :

هذه الصيغ «الخاصة» غربية أيضا ، وليس هناك شكل غربى ، بل هناك شكل عالمى .

محمد بدوى :

الشكل العالمى ـ والعالم ليس شرقاً وغربيا هنا ـ هو الإطار العام ، ولكن بعض الكتاب يلجأون إلى توظيف أشكال قومية فى داخله ، كالأساطير ، والمواويل ، والشعر الصوفى ، والحكايات الشعبية ، والتاريخ ... الخ ، مثلما فعل يحيى الطاهر عبدالله فى «حكايات الأمير» وغيرها ، ومثلما فعل الغيطانى فى «الزينى بركات» .

صبرى موسى :

سأبسط لك الأمر عن طريق تجربة لى ، أشار إليها الغيطانى منذ قليل ، وهى المجموعة القصصية «حكايات صبرى موسى» ، فقد كنت أحاول أن أمزج فيها بين الشكل الغربى الذى ابتدعه «موباسان» و «بو» و «تشيكوف» وبين شكل المقامة ، فجئت بالحدث ـ وكان أحيانا مجرد حادث منشور فى الصحف ـ ومزجته بالعبرة أو الموعظة التى كانت المقامة تكتب من أجلها . وأرى أن الموضوع أبسط من كل هذا التعقيد . إن هناك حكاية نقصها بطريقة ما ، أقصها أنا فى شكل ما ، والقعيد فى شكل آخر ، وتقصها أنت فى شكل يختلف عن طريقتى أو طريقة القعيد .

صنع الله إبراهيم :

ولكن هذا تبسيط بالغ للأمر .

محمد بدوى :

إن ما أريد طرحه هو أننا نجد كتابا أكثر ميلا إلى الشكل الغربى ، وآخرين يمزجون بين التراث البشرى والغربى خاصة وتراثهم القومى ، وغيرهم يصبون رؤاهم فى شكل الرواية ، ولكن الميزان يميل لصالح تراثهم . وقد لا يقتصر الأمر على التراث ، بل قد يدخل فى ذلك أدوات أخرى ، كالصورة أو الأغنية ... الخ .

صبرى موسى :

لا أدرى لكنى حاولت أن أصنع شيئا قريبا من هذا فى «فساد الأمكنة» وأعنى : الرواية التى تأخذ شكل موال أو بكائية ، وأحيانا كنت أقف لدى مشهد طبيعى ، فأشعر أنه لا يمكن كتابته ، ولكن يمكن رسمه ، أعنى أنى كنت أشعر أن القلم أعجز ما يكون عن اقتناصه ، وأن الأمر يحتاج إلى رسام كبير لكى ينقل الرؤية التعبيرية العميقة باللغة الدلالة .

صنع الله إبراهيم :

ليس لدى ما يقال فى هذه المسألة .

محمد بدوى :

ولكن استفادتك من الروايات الطليعية ـ كما يقال أحيانا ـ واضحة .

صنع الله إبراهيم :

هذا أمر طبيعى ، لأنى أقرأ كل ما أستطيع قراءته مترجما ، أو بلغة أجنبية ، وليتنى كنت قادرا على الإفادة من كل شئ ، حتى لو كانت هذه الإفادة سلبية بمعنى أن أطلع أحيانا على تجارب فأنتهى إلى ضرورة الابتعاد عنها ، ولكنى ـ على مستوى الإيجاب ـ استفدت كثيرا من الرواية الفرنسية الجديدة ، فالكتاب فيها يركزون كثيرا على وضعية اللغة ، غير أنى ـ فى أى يوم من الأيام ـ لم أكن راغبا فى أن أصبح مندوبهم فى مصر ، لأن موضوعاتى مختلفة ، وواقعى مختلف أيضا ، وقد استفدت منهم فى كتابة جمل دقيقة فى الوصف ، واللغة عندهم خالية من أية حياة داخلية ، أما أنا فتبدو لغتى كذلك ، ولكنك حين تدقق تجدها ليست كذلك ، وأنا هنا أقترب من هيمنجواى أكثر من اقترابى من أدباء الرواية الجديدة ، وهناك خيط واحد طويل يربط بين أدباء مثل «هيمنجواى» و «شروود أندرسون» حتى «جراهام جرين» .

وفى روايتى الأخيرة «اللجنة» حين كنت بصدد الكتابة النهائية تقريبا ، فوجئت بعد كتابة صفحات قليلة أن ثمة أصداء كافكاوية ، فتوقفت ، لأنى لا أريد أن أكون كافكاويا ، كما أن مصر ليست فى حاجة إلى كافكا ، ولكنى بعد إتمام الرواية فى شكلها الذى نشرت به وجدت فيها موقفا قريبا من كافكا ، غير أنك فى النهاية لا يمكن أن ترى فيها رواية كافكاوية بالمعنى الشائع .

اعتدال عثمان :

هل نفهم من هذا أنك متأثر بهيمنجواى ؟

صنع الله إبراهيم :

أظن أننى متأثر به إلى حد ما ، بل إلى حد كبير . والغريب أننى تأثرت به لا من خلال أعماله الروائية ، بل من خلال كتاب عنه .

محمد بدوى :

كتاب كارلوس بيكر ؟ إنه سيرة تعرض لفن هيمنجواى

صنع الله إبراهيم :

هو ذاك ، وهو كتاب مهم يناقش فى دقة أسلوب هيمنجواى ويشرح مبادئه مثلا : ألا تكتب إلا عما تعرفه فهذا رائع ومريح . وقد يضيق الدائرة حقا ، ولكنه يجعلها أعمق وأكثف وأصدق . وهو أيضا صاحب شعار أن الأدب كجبل الثلج العائم ، الذى لا يظهر بكامله . وهذا يجعلك تترك مكانا للتفسير ، كما يمنح العمل قابلية التفسير من عدة مستويات من القراء . وكان هيمنجواى يرى كذلك أن ثمة ستة أبعاد للنفس البشرية عرفنا منها خمسة ، ولكن هناك بعدا آخر ، حتى هيمنجواى لم يكن يعرفه ، لكنه كان يؤكد دائما أنه قائم ، وأنه يوما ما سيكتشفه .

وقد تعلمت من هيمنجواى أشياء أخرى تخص اللغة ، ودقة الوصف وتكثيفه ، وعلاقة الجملة بالجملة ، وتأثير بياض الصفحة والنقط . وهذا يقربنا من الشعراء الذين يكتبون قصائدهم على شكل صور وأشكال . وفى نظرى أن أخطر ما قاله هيمنجواى هو ما يتعلق بالاقتصاد فى التعبير ، فما يمكن أن تقوله فى صفحة واحدة أفضل من أن تقوله فى خمس صفحات ، على طريقة المتن والمختصر ، ولذلك كان هيمنجواى يقذف بنصف ما يكتبه فى الكتابات الأولى .

اعتدال عثمان :

ألا تلاحظ أنك تأثرت بكتاب ناقد ؟

صنع الله إبراهيم :

هذا صحيح ، ولقد حرضنى الكتاب على قراءة هيمنجواى ، بعد أن حاولت أن أقرأه قبل ذلك دون أن أتذوقه أو أعجب به .

محمد بدوى :

هناك بعض الكتاب الذين يحتاجون إلى معونة الناقد فى توصيل أعمالهم وكشف أسرارها المتشابكة . ولكن كم مرة تكتب الرواية ؟

صنع الله إبراهيم :

أكثر من ثلاث مرات .

اعتدال عثمان :

هل يحدث فى كل مرة تعديل جوهرى ؟

صنع الله إبراهيم :

يحدث تغيير فى المرة الأولى والثانية ، أما الثالثة أو الرابعة فيحدث بعض التغيير غير الأساسى . ولكن ثمة أجزاء تكتب أكثر من أربع مرات ، فقد كتبت الفصل الأول من «نجمة أغسطس» حوالى ثلاث عشرة مرة ، مع أننى كتبت القسم الثانى منها مرتين فحسب .

جمال الغيطانى :

دون مبالغة ، أعتقد أننى استطعت أن أكون متمتعا بخصوصية فى أعمالى . وقد ساعدنى على ذلك شكل حياتى ، وكيفية معرفتى بالقراءة ، ذلك أننى ولدت لأسرة فقيرة ، ليس فيها أحد يهتم بالأدب أو القراءة . ولكننى كنت أحس برغبة عارمة فى القراءة ، ولذلك لعبت المصادفة دورا كبيرا فى قراءاتى ، بدءا من مكتبة المدرسة إلى رصيف الأزهر ، الذى كان ذا دور كبير فى تكوينى الفنى والفكرى كان على هذا الرصيف تل هائل من الكتب المختلفة : روايات عالمية ، ومغامرات روكامبول ، وروايات تولستوى ودستويفسكى ، التى كانت تأتى من دمشق بالإضافة إلى كتب التراث التى كان طلاب الأزهر يدرسونها ، مثل تفاسير القرآن الكثيرة ، وكتب الأحاديث ، والتاريخ والسير . وكنت فى هذه الفترة أظل جالسا على الرصيف حتى صلاة العشاء ، أقرأ فى نهم ، ودون تحديد مقابل نصف قرش يأخذه منى الشيخ «تهامى» صاحب المكتبة التى شكلت وجدانى وعقلى .

وقد بدأت القراءة دون مرشد ، فكنت أقرأ كل شئ . وقد تقع فى يدى رواية بلا عنوان ومنزوعة الغلاف فأقرأها دون أن أسأل عن عنوانها أو كاتبها . ولكننى بعد فترة تعلمت كيف أنظم قراءاتى ، وأفاضل بين المتاح لى ، فقرأت تولستوى وموباسان وتشيكوف ، ومكسيم جوركى وهيمنجواى وكل روايات جورجى زيدان . وبعد ذلك ، وفى سن أكبر قليلا أعدت قراءة الروايات العالمية ، وكلى رغبة فى أن أقلدها ، وفى نفس الوقت كنت أقرأ بنفس القوة والرغبة كتب التراث العربى ، مثل نفح الطيب للمقرى ، الذى يصف فى بضع صفحات منه رحلته إلى القاهرة . ولم أكن أجد فارقا كبيرا بين ما يصفه وما أعيشه . وفى كتب التاريخ وجدت ضالتى ، وكنت أشعر بألفة كبيرة معها . وخصوصا كتابات «ابن إياس» ، التى قادتنى إلى التعرف على الشوارع . وبعضها ما يزال يحمل نفس الاسم القديم ، وأن أقترب — حتى المعرفة الحميمة — من المساجد والكتاتيب المملوكية ، وكل أشكال العمارة الإسلامية . وفى نفس الوقت كنت أقرأ روايات شهيرة لكبار الكتاب ، وأحاول أن أكتب روايات مثلها . وقد أنقذتنى هذه القراءات من التعرف على كتاب متوسطين فى مصر . وفى هذه الفترة لم أقرأ لكاتب مصرى واحد سوى نجيب محفوظ ، الذى أعجبت به كثيرا . وفى الثلاثية على وجه الخصوص . وقد قرأته لكى أعرف ماذا كتب . وكيف كتب عن الجمالية ، الحى الذى أعيش فيه . أما يوسف السباعى وثروت أباظة والسحار ، فلم أقرأ لواحد منهم حتى الآن . وبين كل هذه القراءات من الأدب العالمى والتراث العربى ، واتصالى بكثير من فئات الشعب المصرى فى الأحياء الشعبية ، كانت تتقد داخلى رغبة واضحة وواعية فى كتابة شىء خاص . وقد كان التكوين الخاص بى خير معين لى على تحقيق بعض ما أحلم به .

لقد تعلمت الكثير من التراث العربى ، وكان أكبر متعة لى قراءة كتابات المؤرخين الذين كتبوا عن مصر المملوكية ، لأن مصر الفرعونية لم ترق لى ، ولم أشعر بأى رغبة فى مواصلة قراءاتى عنها . قد يكون ذلك لبعد الزمن ، أو اختلاف اللغة والعادات والتقاليد ، أو أى سبب آخر ، ولكننى وجدت نفسى فى كتابات «ابن إياس» ، وغيره من مؤرخى مصر المملوكية . أما كتاب مصر المحدثون فلم يأسرنى منهم سوى نجيب محفوظ . وقد قرأت الثلاثية أكثر من عشرين مرة ، وأستطيع أن أقرأ عن ظهر قلب عدة فصول منها من الذاكرة .

صنع الله إبراهيم :

أرجو أن تسمح لى بتعليق صغير ، وهو أنى أشعر أنك عبرت عن طفولتى ، وبداية دخولى عالم القراءة والأدب ، لأننى عشت تقريبا نفس الظروف ، ولم أقرأ لكاتب مصرى من الجيل الأول سوى نجيب محفوظ . وبعد ذلك اكتشفت أن المازنى كاتب جيد وناضج فى بعض الأمور مثل نظرته إلى الجنس ، وقدراته اللغوية الفائقة .

اعتدال عثمان :

ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخى قد استنفد أغراضه ؟

جمال الغيطانى :

لقد أثير هذا السؤال من قبل ، بعد أن أصدرت أول كتاب لى تقريبا . وسوف أكمل حديثى ، وسأحاول أن أضمنه الجواب ... فى هذا أستطيع أن أقول إنى سرت فى هذا الدرب طويلا . وقد عايشت المؤرخين لا بهدف المعرفة ، أو

البحث عن مادة علمية ، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية ، بل كنت أبحث عن المناخ ، وعن اللغة ، وعن طرائق القص . ولقد أسرنى الوصف التاريخى للشوارع التى أعرفها ، والناس الذين أحيا بينهم . وحينما كان «ابن إياس» يقول : «أبطل السلطان الردح بالطار» كنت أشعر أنه يعيش فى زمنى ، فقد اكتشفت أن هذه العادة كانت موجودة حتى وقت قريب فى بعض الأحياء الشعبية . لقد أسرنى «ابن إياس» ولو كنت قد عشت فى زمنه لكتبت ما كتب . وكتابه كتاب ضخم ، قرأته للمرة الأولى ، وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه ، لأنه عاش فى حقبة تاريخية تشبه فى كثير من الجوانب الحقبة التى عشناها قبل ١٩٦٧ وبعدها ، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين ، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل . وقد كان يتمتع «ابن إياس» بروح وطنية وجدتها تلتقى فى الكثير مع مشاعرى تجاه وطنى . على أننى فى هذه المرة أخذت ألاحظ طريقته المتميزة فى قص الأحداث ووصف المرئيات . ولذلك قمت بعمل فهرس خاص بى للكتاب الذى يبلغ حوالى ستة آلاف صفحة : جعلت الأحداث فى صفحات ، والشخصيات فى صفحات ، وأوصاف المدن والأزياء فى صفحات . وبتأثيره كتبت قصة قصيرة بعنوان «المغول» ، عبرت فيها عن تجربتى فى الحبس الانفرادى ، ولكن لغتها لم تكن مثالية . وبعد ذلك كتبت قصتين : الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» والثانية بعنوان «هداية أهل الورى لبعض ما جرى فى المقشرة» . وأذكر أن أحد الأصدقاء قال لى بعد أن قرأتها عليه : إنها شكل جديد للقصة القصيرة كما يكتبها تشيكوف وموباسان ويوسف إدريس . وبرغم هذا كنت أشك فى الأمر ، وغير مصدق لما يقولون عنه «الشكل الجديد» مع أننى كنت أسعى إلى ذلك ، وأحاول أن أقتنص خيوطه .

وفى حقيقة الأمر أعلن أننى استفدت كثيرا ، ووعيت بعض إنجازاتى بصورة محددة من خلال كتابات النقاد عن قصصى ، وخصوصا كتابات الدكتورة لطيفة الزيات ، ومحمود أمين العالم . وازداد غوصى فى التراث العربى ، واتسعت دائرة اهتماماتى وقراءاتى من التاريخ ، حتى الحوليات والسحر ، وكتب العجائب ، وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين ، وشمس المعارف الكبرى فى السحر ، وخرائد العجائب لابن الوردى ، وكتب عن هدايا الملوك وأطعمتهم ومجالسهم ، وهذه الكتب كانت تخلق إيقاعا داخليا فى نفسى ، يجعلنى أستخلص منه أسلوبا عربيا مميزا ، لكنه برغم ذلك مرتبط بحركة الحياة من حولى كرجل يحيا فى قاهرة الستينيات والسبعينيات .

إن الفن لدى مجاهدة ودأب ، وبقدر ما أجد من عناء أحصل على الفائدة . ولذلك فإننى أصنع فى هذه الأيام مع كتاب «الفتوحات المكية» ما صنعته من قبل مع كتاب «ابن إياس» ، وأشعر أنه سوف يعطينى كثيرا ، وربما يبرز عطاؤه فيما نشر لى أخيرا فى لبنان ، وأعنى بذلك رواية «التجليات» وخطط الغيطانى .

لقد كان أساتذتى جميعا من المشايخ : الشيخ ابن إياس ، والشيخ عبد الرحمن الجبرتى ، والشيخ الجيلى وغيرهم . على أن السؤال الذى طرحته السيدة اعتدال عثمان عن مدى القدرة على الاستمرار فى هذا الخط من الفن قد طرح على من قبل ، بعد أول كتاب لى . وتنبأ الكثيرون بأننى قد استنفدت إمكانياته . ولكن هذا لم يحدث ، وأشعر أنه لن يحدث مادمت قادرا على الكتابة .

صبرى موسى :

إذا سمحت .. لى سؤال .. هل كانت الفائدة مقصورة على الشكل أم تعدت ذلك إلى المضمون ؟

محمد بدوى :

وأود أن أضيف إلى سؤال الأستاذ صبرى سؤالا آخر هو : كيف استطعت أن تستخدم تراكيب لغوية قديمة ، وطرائق قص من عصر مختلف ، دون أن تحمل هذه الوسائل نفس القيم التى كانت تحملها فى زمانها ؟

جمال الغيطانى :

هناك وجوه اتفاق بين حياتى وواقعى ، وحياة ابن إياس وواقعه . ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك . وهناك ما أسميه «وحدة التجربة الإنسانية» بمعنى أن ثمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون «الجوهرى» فى الإنسان . وقد شهد ابن إياس هزيمة المماليك أمام العثمانيين ، وشهدت هزيمة بلادى أمام الإسرائيليين . على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا ؛ ففى فترة الستينيات كانت المشكلة الديمقراطية بالغة الحدة ؛ حتى إن نجيب محفوظ نفسه استخدم الرمز . وكنت أشعر بوطأة القهر البوليسى ، وبحصاره للمثقفين وأفراد الشعب عموما . كنت فى رعب من أجهزة الأمن . ومنذ بداية الستينيات وأنا أشعر بالمطاردة ، برغم أننى لست رجل سياسة . ولهذا حاولت أن أعرف كل شئ عن هذه الأجهزة وتركيبها الداخلى . وحينما بدأت أكتب «الزينى بركات» كنت أحاول أن أكتب قصة شخص انتهازى ؛ فقد استرعى انتباهى فى الستينيات وجود نموذج للمثقف الانتهازى ، الذى يبحث عن شخصية كبيرة يحتمى بها أو يصاهرها ، كأن يتزوج ابنة شقيقها أو شقيقتها مثلا ، وهو انتهازى بسيط إذا ما قورن بنموذج انتهازى السبعينيات . لقد التقت هذه الملاحظة مع ما كتبه ابن إياس عن شخص انتهازى خطير هو «الزينى بركات بن موسى» . وبعد أن انتهيت من كتابة الرواية فوجئت بها تتحول من رواية انتهازى إلى رواية «بصاصين» .

كان العصر المملوكى عصر قهر رهيب ، ولو قرأت أوصاف السجون وأبشعها «المقشرة» الموجود بباب النصر لا اقشعر بدنك ؛ كان يلقى فيه الإنسان طوال عمره دون ذنب جناه أو محاكمة تقضى بذلك . وفى «الزينى بركات» التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات .

صبرى موسى :

كان سؤالى فى حقيقة الأمر نوعا من الإدراك ، يتلخص فى أن عددا كبيرا من الأجيال يتعامل مع الكتابة بمنطق الثبات لا بمنطق التحول ، وكما تقول أنت يمكن فعلا لظاهرة اجتماعية أن تتكرر فى عصر ابن إياس وفى عصرنا أيضا ، فيظل الكتاب مشغولين بها . وأنا هنا لا أعترض على انشغال الكتاب بها ، ولكنى أرى أن أحد الواجبات الأساسية للكتاب أن ينظروا إلى المستقبل . فاكتشافات العلم الهائلة تطرق علينا الباب ، وعلى الأديب أن يسبق عصره . ونحن مازلنا نتعامل مع مجموعة من القيم التى كان يتعامل معها الأدباء من القرن الماضى ، مع أن القيم والعلاقات الاجتماعية تتغير بفعل العلم بشكل يهدد المؤسسات التقليدية . لقد طرحت لسؤال معنى الوطن فى «فساد الأمكنة» ، وفى «السيد من حقل السبانخ» أناقش الكثير من المؤسسات الاجتماعية التى أتوقع زوالها ، مثل الزواج والأبوة والبنوة ... الخ .

اعتدال عثمان :

ألا تخشى أن تعم الفوضى بزوال هذه المؤسسات ، وأعنى هنا ألست مطالبا بتقديم بديل ؟

صبرى موسى :

هذه المؤسسات مضمحلة ، ولابد أن يجد العلم بديلا لها .

محمد بدوى :

وما الفرق بين محاولاتك وما يسمى «الخيال العلمى» ؟

صبرى موسى :

الخيال يهتم بتخيل الوسائل .. إن فننا ما يحاول أن يرسم صورا لوسائل واختراعات علمية ، أما الأدب العلمى فيتعامل مع القيم التى تتأثر باكتشافات علمية قائمة . إن محاولاتى تقترب من «هكسلى» أكثر مما تقترب من «ويلز» .

اعتدال عثمان :

ألا يكون هذا تخطيا لمشاكل الواقع ؟

صبرى موسى :

ليس مطلوبا أن يكون الأدباء أفرادا فى جيش ، ومن حق الأديب أن يهتم بالمشكلات التى يراها جديرة بالاهتمام ، دون أن يكون هذا انفصالا عن الواقع ، لأنه واقع حقا .

يوسف القعيد :

إننى على العكس من الأستاذ صبرى موسى ، مشدود بعنف إلى اللحظة الراهنة ، ولا أملك إلا أن أواجهها بأدبى ، الذى يمكن أن يجئ فى شكل منشور سياسى أصر عليه ، لأن لدينا واقعا محددا مثقلا بالمشكلات . ولقد بدأ وعيى بهذا منذ هزيمة ١٩٦٧ ، ولكننى منذ ١٩٧٤ أصبحت أكثر انغماسا فى حركة الواقع اليومية . وهذا ما قادنى إلى مواجهة فورية وسريعة لكل ما يجرى على أرضه . فى «يحدث فى مصر الآن» أحاول أن أبلور تجربة زيارة نيكسون لمصر . وفى «الحرب فى بر مصر» أتحدث عن حرب ١٩٧٣ . وفى هذا كله اعتمدت على حوادث حقيقية عرفها الواقع . ففى رواية «الحرب فى بر مصر» أتحدث عن واقعة حدثت فى إحدى القرى المصرية ، ملخصها أن أحد الشبان الأغنياء تهرب من أداء الخدمة العسكرية ، وأداها ـ بدلا منه ـ شاب آخر فقير فى مقابل مبلغ من المال . ولكن هذا الشاب الفقير قتل فى الحرب . وهنا حدثت مشكلة : من يستحق معاش الشهيد وأوسمته ؟

وفى «شكاوى المصرى الفصيح» حادثة حقيقية عن رجل يحيا فى المقابر ، عرض أولاده للبيع فى ميدان التحرير تخلصا من أزمته .

وهذا الأدب قد ينتج عنه سؤال : ما الذى سيبقى منه بعد مائة عام مثلا ؟ ولكننى لا أهتم بهذا على الإطلاق ، وإنما ينصب اهتمامى كله على إمكانية أن تكون الرواية منشورا أو ملصقا .

جمال الغيطانى :

لابد طبعا أن تكون القصة قصة لا منشورا ، فالمنشور شكل آخر ، وله طريقته . وإذا كنت ترغب فى كتابة منشور ، فلذلك طريقه الخاص .

صنع الله إبراهيم :

لقد استخدمت عددا من التقنيات فى كثير من رواياتك ..

يوسف القعيد :

أنا طبعا أحرص على جماليات الرواية ، وأحرص أكثر من ذلك على أن يكون لى صوتى الخاص . وقد حاولت أن أستخدم عددا من التقنيات الخاصة ، فمثلا فى «الحرب فى بر مصر» هناك ست شخصيات تقص الحدث : العمدة أولا ، فالمقاول ، فالخفير .. الخ

صنع الله إبراهيم :

ولكنى لم أفهم أهمية هذا التكنيك : لماذا استخدمته ؟

يوسف القعيد :

لقد اتبعت هذا التكنيك لكى أجعل الجميع يتحدثون إلا مصرى قر الدولة . وقد كتبت فصلين بالعامية ، لكنى أيقنت أن الرواية لن تنشر فى مصر بسبب مضمونها ، ولو كتبت بالعامية فلن تنشر فى الوطن العربى . ولكن العامية كانت ستوضح أبعاد الشخصيات والمناخ .

صنع الله إبراهيم :

الشخصيات الستة تتحدث لغة واحدة ، ولو حذفنا الأسماء لبدا الكلام متصلا . وحجة ضرورة الكتابة بالعامية هنا غير مقنعة ، لأن من خلال الفصحى ـ وهى أقدر وأغنى ـ تستطيع أن تعبر عن كل شخص ، موضحا الفروق بينه وبين الآخرين .

محمد بدوى :

ألا ترى أن اختيار حادثة واقعية لكى ينهض عليها عمل روائى كامل تترتب عليها بعض النتائج الضارة ؟

جمال الغيطانى :

أظن أن أدب محمد يوسف القعيد يتولى الإجابة ، وسوف آخذ مثلا من رواية «البيات الشتوى» فهى تدور حول حادث صغير تتغير معه حياة القرية . أما رواياته الأخيرة فليست كذلك .

محمد بدوى :

إننى أتحدث عن الروايات الأخيرة .

يوسف القعيد :

هل قدمت الحادثة بشكل تجريدى أو منعزل عن الواقع ؟ الإجابة عن هذا السؤال تحدد الإجابة عن سؤالك .

محمد بدوى :

إننى أعنى أن مرور نيكسون بالضهرية مجرد مظهر لواقع ، وليس الواقع ، بل إن التركيز على الحادثة يتصدر المشهد الروائى بصورة تجعلها فى بؤرة وعى القارئ . إنها تطغى على جزئيات عالم اجتماعى .

صبرى موسى :

تقصد أن الحادث مفتعل ؟

محمد بدوى :

لا . الحادثة شئ حدث فى الواقع حقا ، لكنه بطرافته وجدته ، وبروز دلالته يلخص واقعا اجتماعيا أكثر تعقيدا ، بل يحوله إلى حادثة طريفة وزاعقة .

يوسف القعيد :

إذا كان كل ما وصل إليك من حادثة مرور نيكسون مجرد الطرافة ، فهذا شئ محزن ، لأنى قصدت التحريض .

جمال الغيطانى :

أود أن أسألك سؤالا يا أستاذ يوسف : لقد كتبت أعمالا جيدة عن القرية . ولكن كيف تستطيع أن تكتب الآن عن القرية بعد أن غادرتها وعشت فى القاهرة ، وتغير حتى موقفك الاجتماعى ؟

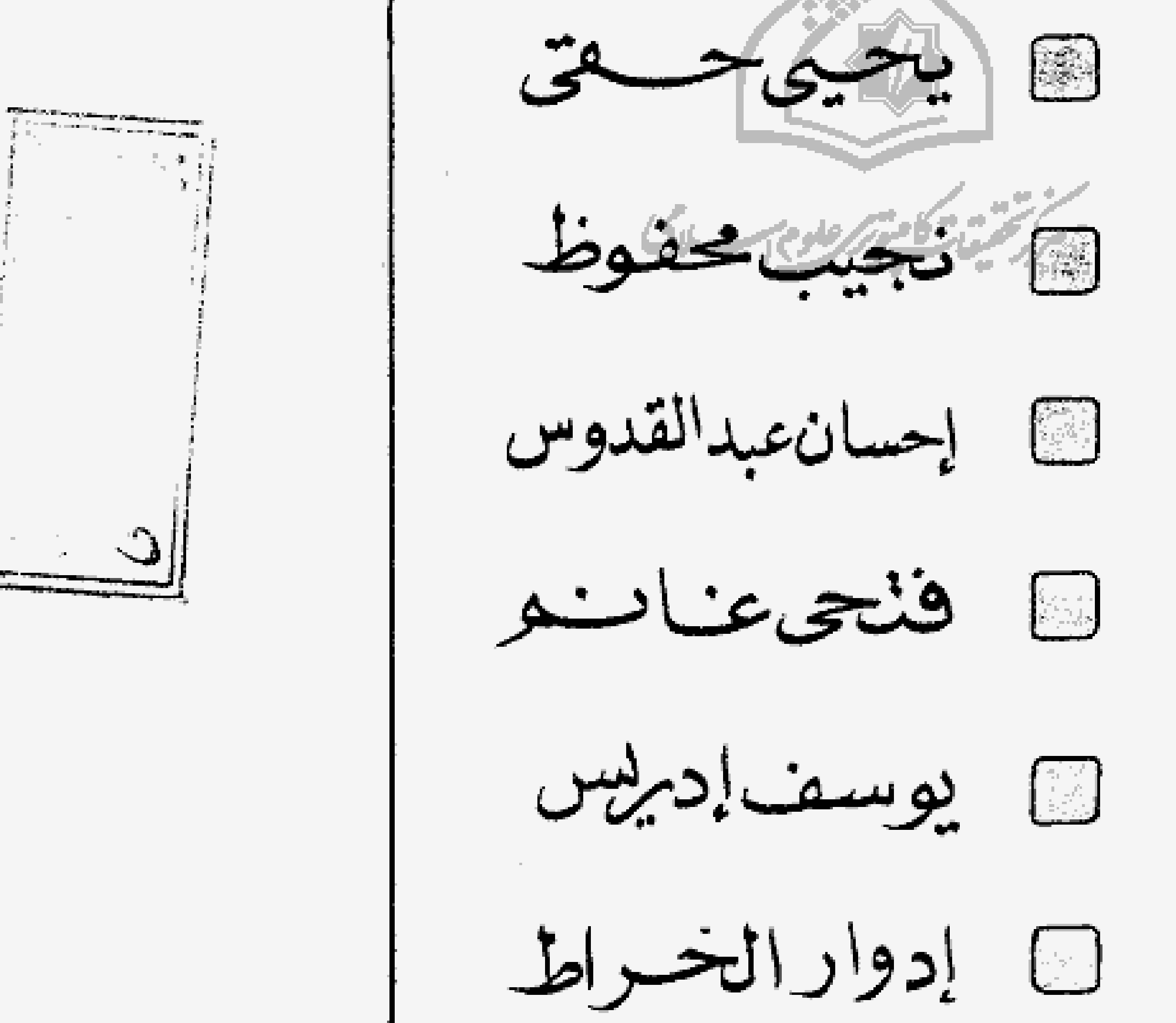
يوسف القعيد :

إننى أحمل القرية معى أينما حللت ، فمصر كلها قرية كبيرة واسعة . وفى القاهرة أقابل ريفيين كثيرين ، ولا أستطيع أن أحدد أين تبدأ القرية ، وأين تنتهى المدينة . إن القرية هى مصر بقيمها وأصالتها وبساطتها .

اعتدال عثمان :

أعتقد أننا بهذا قد غطينا معظم الجوانب الخاصة بالرواية المعاصرة ، ونحن نشكر لكم حرصكم على الحضور ، ومساهمتكم فى مناقشة قضايا الرواية المصرية ونتمنى أن يزداد إنتاجكم خصوبة بما يثرى الرواية العربية ، ويصل بها إلى آفاق عالمية .

الفن الروائي من خلال تجاربهم



إعداد :
أحمد بدوي

يحيى حقي

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي . قراءة وكتابة ؟

ج : أحب ـ قبل كل شيء ـ أن أنبه إلى أن ما سأقوله هو مجموعة من الأشياء ـ ولا أقول الآراء ـ غير مستمدة مطلقا من كتب في النقد أو التنظير أو التأريخ الأدبي . بل هي ثمرة تجارب ذاتية ومعاناة حقيقية مقترنة بلحظة الإبداع . وهذه المعاناة تنقسم إلى مستويات مختلفة . تكون في المستوى الأعلى في صراع مع الفن في مفهومه الأعم والأشمل . وفي المستوى الأدنى في صراع مع الشكل واللغة . وهذا ما أسميه بالصنعة . ولابد أن أنبه إلى أنه لا فن بلا صنعة . الصنعة هي قرين الفن . وحينما تبلغ الصنعة قمة الإتقان تلتحق بالفن في القمة وفي الصنعة . هذه هي الصراعات التي أحس بها . والتي أريد أن أعبر بها هنا . وأنا أعدها بالنسبة إلى أهم شيء . لأنني من هذا الزاد آكل . ومن هذا الزاد أريد أن أعطي الآخرين . وهذا الصراع ينتهي بي عندما أفرغ من الكتابة إلى حالة تشبه البلاهة . كأني محتاج إلى وقت كي أعود إلى حالة النظام السابق الذي كنت قد انفصلت عنه . ولكن في أعماق النفس شعورا أيضا بالذنب . فلماذا ؟ لإثبات قدرتي على تحقيق الذات . وعلى التميز إلى حد ما . وعلى التعرف بـ « الـ » في مواجهة النكبات التي لا « الـ » لها . هذه هي الأبحاث التي تهمني . إني لا أبحث في الكتب عن نظرية في النقد أو في التاريخ أو في الإبداع . ولكني أبحث عن مؤلف مبدع يروي لي ما حاله في لحظة الإبداع . ومن حسن الحظ أن المكتبة الغربية مليئة بذلك . ومنها بعض الكتب التي ضاعت مني مع الأسف . وقد ضاعت كلها تقريبا . وانتهى البحث بإيراد ملاحظات أكبر كتاب القصة في انجلترا وفي فرنسا عن لحظة الإبداع ومعاناتهم في هذا الباب . وفي مصر ـ مع الأسف الشديد ـ ليس لدينا مثل هذه الشهادات . وأتمنى في الحقيقة من كبار كتابنا أن يفتحوا لنا قلوبهم . وأن يكشفوا لنا عن حالتهم في لحظات الإبداع . وكيف يكتبون . وقد قام الدكتور مصطفى سويف منذ سنوات غير قليلة بمحاولة جميلة جدا لاستجوابهم . ولكن هذه المحاولة مضى عليها من الوقت ما ينبغي بعده أن نحاول تجديدها .

يوجد في المكتبة الغربية تعبير أسميه تعبيرا مباشرا عن حالة الإبداع عند الكاتب والمؤلف . وهو أن يروي لنا تجاربه . وهناك تعبير بشكل آخر هو أن يضمن الكاتب عملا أدبيا شيئا من نفسه . حينما يتكلم عن فنان فيجعله بطل إحدى رواياته . ويشرح لنا حالته النفسية . ونحن نفهم ـ إلى حد ما ـ أنه يتحدث عن نفسه . ومن أحسن الأمثلة التي سعدت بها جدا في حياتي أني قرأت « توماس مان » . وله عملان مهمان جدا في هذا الباب . أولها رواية اسمها « أنطونيو كروجر » وقد قمت بترجمتها . وفيها يصف حالة الشاعر وهو يجوس خلال المجتمعات . . ما المستويات التي يتحرك فيها المجتمع ويتحرك فيها الفنان ؟ الفنان له اتصالات أخرى بعوالم أخرى . والمجتمع يتحدث عن أشياء أخرى . وحينما يتقابل الاثنان يصطدمان . ليس هناك قتال ولكن الشاعر يحتاج إلى أن يحتفظ بسريته . ألا يفضح نفسه . وألا يطالب بأن يقول شعرا في كل حفل يحضره . وأن ينسى أنه شاعر . لأن لذته الحقيقية هي في أن يعامله الناس على أنه واحد منهم . ولكنه في الحقيقة فنان ومتميز . والرواية الثانية التي كتبها هي رواية « الموت في البندقية » . يصور لنا فيها مأساة فظيعة جدا . هي مأساة الفنان الذي أحس في وقت من الأوقات أنه يكتب كتابة لو امتحنها لقال إنها جيدة ولكن صوتا في قلبه يقول أن ليس هذا ما يريد . وهذا هو الانتحار . أو الموت في البندقية .

س : كان يبحث عن الجمال المطلق ؟

ج : بالضبط . وبدأ يحس أنه أخفق . وأنه انتهى . وهذه هي مأساة الفنان ولذلك نجد في هذه الأيام من الكتاب من يقول إنه اعتزل . وهذه نعمة . لأنه شعر بأنه نضج ويريد من كل كلمة يكتبها أن يشعر بأنها تطابق حقا حالته النفسية العليا وليست مجرد كتابة تجارية . والمثال الثالث وهو من أبدع ما يكون . أن الأستاذ حلمي مراد أخرج لنا رواية دكتور زيفاجو لباسترناك . ومن أجل الإسراع في إخراجها قسم الكتاب إلى فصول . وأعطى كل فصل لأحد المترجمين . وكان من حظي أن ترجمت فصلا من أمتع فصول هذه الرواية . يصف لنا الدكتور زيفاجو وقد سافر وابتعد عن حبيبته . وهو في منزل منعزل في الريف يجلس مساء ليكتب شعرا فيجد أن الأفكار قد تزاحمت عليه . والكلمات قد خرجت مجنحة مجلجلة رنانة . ويشعر بغبطة شديدة جدا . لأنه استطاع أن يبدع هكذا . وينام ثم يصحو . ثم يقرأ ما كتبه . ويتساءل ما هذه الطنطنة ؟ ما هذا الرنين ؟ هذا كله جلجلة . أنا أريد أن أخفف من حدة النغمة شيئا ما . أريد الهمس . أنا لا أريد الجلجلة . الكلمات خدعتني » . هذا الفصل بالنسبة لي خلاصة تجاربي الذاتية . كأني والله في مثل هذا الموقف . لأن هذا الموقف مر بي مرارا وتكرارا .

والصراع الذي أتحدث عنه صراع مزدوج مع اللغة ومع الشعر . والصراع مع اللغة هو تقريبا قوام حياتي . لأني أعتقد أنه لا إبداع إلا من خلال اللغة . والإبداع هو الكشف عن عبقرية اللغة . وسنتحدث عن ذلك فيما بعد . ولكن الصراع من حيث اللغة له أيضا في المكتبة الغربية أبحاث متعددة . وكان لدى كتاب مهم جدا غير أنه قد ضاع مني للأسف . جاء فيه بروفات الطباعة عند أونوريه دي بلزاك : النص الذي أرسله المؤلف أول الأمر إلى المطبعة فعاد إليه مسودة . ثم تصحيح بلزاك لهذه المسودة مرة ثانية وثالثة .

ومنها نجد أنه نجح في الإضافة . ونجح في أنه عاد فحذف ما أضافه ليعود بالنص إلى ما كان عليه من قبل . ومن هنا نقف على حقيقة الصراع بين بلزاك واللغة . وطبعا هذا صراع أيضا مع الفكرة . ولكنه يتعين في كيفية التعبير عن الفكرة باللغة . وللأسف ليس لدينا مثل هذه الأبحاث . وليس لدينا في المكتبة العامة أية مراجع لكتابات بخط اليد لكتابنا . وقد كنت أتمنى أن يكون لدى الهيئة العامة للكتاب سلطة على كل مطبعة تقتضي إيداعها مسودات وتصحيحات كبار الكتاب . بدلا من أن تلقى في سلة المهملات . لأن هذا جزء من عملية الإبداع .

س : هذا يذكرنا بقصيدة الأرض الخراب لإليوت . حيث ظهرت بتصحيحات إزرا باوند .

ج : هذا يقتضي الحصول على إذن من المؤلف أو من ورثته . لأننا نريد مراجع

من هذا النوع لترجع إليها عند اللزوم . والمسألة في الحقيقة ليست صراعا مع اللغة . بل صراعا مع الفكر . ولكنه يتمثل في شكل صراع مع اللغة وكما قلت لك في مثال باسترناك . فإن أكبر خطر في هذا الباب أن يتبين لنا بعد كل الأمثلة التي ذكرنها أن هناك ألفاظا خادعة ومخادعة وكأنها تأمر بالكاتب . تحيط به وتوحي إليه أنها أحسن لفظ وهي كاذبة . وحقيقة أحس وأنا أكتب أنني منذ جلست إلى الورق أن كثيرا من الألفاظ قد أحاط بي . وكأن كلا منها يقول لي إنه أحسن من غيره . وهكذا أظل في صراع غريب . ولكن الكاتب يجب أن ينتبه إلى أن كثرة الحك تخرق الورق . وأنه لابد من وجود نبض حي وسيولة ويسر . وإلا يتقصد الكاتب عرقا وهو يعمل . يجب أن تكون له عين واعية . وانتباه شديد للاختيار . ولكن دون حذلقة ودون عسر . فنحن لانريد عسرا في التعبير . قد يسبق التعبير مشقة ولكنه يجب ألا يكون عسيرا . يعني أن أصل إلى اليسر من خلال العسر . وأسوق مثلا من أمثلة خداع الألفاظ : لي صديق عزيز وأستاذ كبير . كنت أقرأ له قصة فيها وصف لقاء حبيب حبيبته على كوبرى قصر النيل . وكيف أن اللقاء تم في وسط الكوبرى تماما . فقلت له متسائلا : هل قست المسافة بالضبط ؟ وهل قرأت هذا النص بعد أن كتبته ؟ . الحق أن الأمر يتطلب من كل كاتب بعد أن يفرغ من لحظة الانفعال الجياش أن يقرأ عمله بعين الغريب . وقد كتبت هذا في كتابي « صح النوم » . وهو من كتبي المهمة . لأن الكاتب لو قرأ بنفسه في لحظة التعقل . وليس في وقت جنون الخلق . فسوف يتساءل أيضا : لماذا لم يكن اللقاء في الثلث مثلا ؟ وهل دوره أن يقيس الكوبرى ؟ . من أين جاء هذا الخطأ ؟ من رنين الألفاظ . لأن الكاتب عندما قال « في وسط الكوبرى » أحس بأنها مقطوعة شيئا ما . فرأى أن « تماما » تعطيها نغمة حلوة . ولذلك أقول : « نصيحتي أن يقفل الكاتب فمه تماما بالضبة والمفتاح وهو يكتب » أو حتى يضع فيه سدادة أقوى من سدادة (قدر الفول المدمس) . هل يمنع هذا عملية النطق ؟ للأسف الشديد لا . وقد ثبت علميا أن الحبال الصوتية تتحرك عندما نفكر . وهذا شيء غريب . أن يقدر للإنسان أن يكون ذهنه محبوسا في لغته . والسؤال المحير هو : هل نستطيع أن نفكر بغير لغة ؟ وهل هناك أفكار تسبق اللغة وتعلو عليها ؟ أنا أعتقد أن ذلك يحدث . وأحس بشيء من الجزع والوجل والخوف حينما أشعر وكأني محروم أيضا من حيز أشتاق أن أصل إليه . وكأني غير راض عن درجة استيعاب اللغة للمشاعر المحتملة التي تجيش بها النفس البشرية . ولذلك نجد عند المتصوفة شطحات لغوية وأشياء من هذا القبيل . وإذن فعلى الكاتب أن يغلق فمه تماما . فليس له علاقة برنين الكلمات ولا بصوتها . فوظيفته هنا أن يحدد المعنى الذى يريد أن يقوله . وأن يختار الكلمة التي تنطبق على هذا المعنى . دون زيادة أو نقصان . والغريب أنه عندما يفعل ذلك ويجد هذه الألفاظ فإنه يدرك أنها تجمعت على شكل موسيقى جميل في حد ذاتها . هذا التآلف في المعنى لابد أن ينسجم مع التآلف في الرنين نفسه . لأن الموسيقى تنبع هنا من التآلف في المعنى . لا من التآلف في نطق الحروف ومخارج الكلمة . ولكن الموسيقى داخلية . واللغة قادرة على ذلك . وهذا من أعجب عجائب اللغة . أما الصراع مع الفن فالمصيبة الكبرى أن كتاب القصة والمسرحيات وغيرها تجنى عليهم كثيرا . هناك نظريات نقدية كثيرة تناولها أساتذة الجامعات : أن الفن تفرع أولا إلى فن القول والنغم والشكل والرسم . ثم تفرع فن القول إلى الشعر والنثر وهكذا . وعندما وصلنا إلى آخر الفروع والقوالب تمت أبحاث كثيرة لتحديد القوالب ووضع شروطها . ومع هذا فى الوقت ذاته بترت الصلة بين القالب الأخير والمنبع الأصلي وهو الفن . فنشأ لدى بعض كتاب القصة عندنا (مراعاة منهم لقول النقاد عن وجوب أن يكون للقصة بداية ونهاية وغيره) تصور أن القصة من الممكن أن تستوعب هذه الشروط ولا تكون فنية أبدا . بل تكون بحثا اجتماعيا أو أي شيء آخر . ولكني أريد لهذه الفروع ألا تنقطع صلتها بالأصل الأكبر وهو الفن . لأن الأساس هو أننا نكتب الفن في شكل قصة أو مسرحية ، وليس قصة أو مسرحية فقط . لأن الفن محاولة روحية قبل أن يكون محاولة عقلية للانفلات في ملكوت الله . ومحاولة أيضا للتطهير والسمو . فالتعبير عن القدرات الروحية هو الفن . وهذا يختلط عندى إلى حد ما بشعور مأسوى يرتبط في ذهني بقدر الإنسان والبكاء على قدر الإنسان . والوقوف أمام قدر الإنسان موقف التسليم تارة . والاحتجاج تارة أخرى . والتساؤل ثالثة . وهكذا وبشكل عام الرثاء للانسان . وكل هذا جعلني أفضل القصة القصيرة على الرواية . لأن الرواية تسارع إلى بحث اجتماعي وأشياء من هذا القبيل . أما القصة القصيرة فعندما تشغل نفسها بذلك فهي تمد يدها إلى يد الشعر . ولذلك فإني أشترط في القصة القصيرة نغمة شعرية لا أطلبها في الرواية . فالرواية عمل ممتد . أما القصة القصيرة ففيها تكثيف . ويجب أن يكون فيها نغمة شاعرية . وأنا أتطلب شكلا غريبا جدا للقصة . هو ألا تكون استمرارية . بل استدارية كروية . أى إني أريد من القصة القصيرة أن تعطي شعورا بأنها قد عجنت على شكل كرة بعضها آخذ بعضا . وبعضها مفض إلى بعض . فلا نكاد نعرف أولها من آخرها من حيث الصياغة .

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي ؟

ج : أحمد الله سبحانه وتعالى مرارا وتكرارا أني ولدت في أسرة تقتنى الكتب . وتهتم بالأدب وبالشعر . وتهتم أيضا بالكلمة الصحيحة في مكانها الصحيح . وقد وجدت بعض أفراد أسرتنا يفتعلون المناجزات عن طريق كتابة رسائل العتاب لمجرد أنهم يريدون أن يبدعوا في هذه الرسائل التي تأخذ شكلا أدبيا جميلا . وقد كانت والدتي تقرأ وتكتب . وكنا نقرأ ديوان المتنبي وكل ما نصل إليه من كتب . وقصائد شوقي كانت تدخل بيتنا وكثير منها كنا نحفظه . وقد كنت في ذلك الوقت في الثامنة أو التاسعة من عمرى . وقد بدأت محاولات في الكتابة ربما في أواخر مرحلة دراستي الثانوية أو بداية دراستي للحقوق . ولكني لم أحاول كتابة الشعر . لأن الشعر في الحقيقة بالنسبة لي هو قمة فنون القول . ولا تقاس عظمته بأى فن آخر . وأنا مستعد لأن أضع القصة أو الرواية في كيس وألقيها في البحر فتأتي شعرا . لأن الشعر هو خلاصة التراث . وهو الفن الحقيقي ؛ وأنا لم أكتب الشعر ولم أكتب المسرحية . لماذا ؟ يجب أن يعترف كل كاتب بحدود مقدرته . فمثلا نحن نعترف ونزهو بمقدرة توفيق الحكيم في الحوار . وهو يقول هذا . أما أنا فليس عندى موهبة الحوار . إنني ألتزم ما قدرني الله عليه وهو التأمل والوصف . وأكبر همي هو وصف الأشخاص والأشياء . وأستعين في هذا الوصف بحواسي الخمس جميعها لأكمل الصورة . وقراءة قصصي تتضح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة . وهذا غير مقصود . وأنا عند الكتابة لا أحس أني أتخذ من ذلك وسيلة . ولكن لمجرد الصدق . فعندما أتجول مثلا في الغورية . هل يمكن أن أصف نفسي وأنا أسير في الغورية دون أن أتناول رائحة الحي ؟ وهذا يحدث بالنسبة للقصص التي تدور في الأماكن التي تتطلب استخدام حاسة الشم فيها .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك . وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لديك فلم ؟ وما أثر ذلك في أسلوب التنفيذ ؟

ج : هذه الأسئلة تعكس نوعا من التأليف لا أحبه . وهو التأليف بالتقسيمات : باب أول وباب ثاني . ويعتمد على التخطيط . ليس في الفن مثل هذا التخطيط أبدا . فلا نستطيع أن نقول إننا نبدأ بفكرة أو بشخصية أو غير ذلك . لأن هذا فيه فصل لهذه عن تلك . وأنا أرجو من الكتاب الشبان عند خروجهم من منازلهم أن ينسوا أنهم يكتبون القصص . وإلا فسوف يفسدون حياتهم بأنفسهم . لأنهم لو عمدوا عمداً إلى التأمل بزعم أن هذا ينفعهم في كتابة القصة . فلن يروا شيئا . وما سيرونه لن ينفعهم في كل

الظروف . إلا إذا توافرت شروط معينة . وإذن فعليهم عندما يخرجون من بيوتهم أن ينسوا تماما مهمتهم . وأن يجعلوا من أنفسهم آلة تصوير مفتوحة . تسجل كل شيء . والله أعلم بما يحدث بعد ذلك . وأشترط أيضا أن يبدأ الكتاب الشبان بالتجربة الذاتية . حتى يضفى ذلك على القصة نغمة الصدق . وهي عنصر مهم . وأن يتركوا الخيالات الأخرى إلى وقت يأتى فيما بعد . لأن من السخف أن تطلب من كتاب القصص ألا يعبروا إلا عن تجاربهم الذاتية فقط . إذ إن ذلك يحصرهم فى محيط وفى زمن وفى مكان . والفنان يتمتع بأعجب موهبة وهي الحدس . فمثلا شيكسبير عبر لنا عن أغلب العواطف . فهل يعني ذلك أنه قد عانى كل ما عبر عنه ؟ بالطبع لا .. ولكن ما يحدث هو أنه يقول لنفسه : لو كنت مكان هذا الزوج الغيور فماذا عساى أن أفعل ؟ فوضع نفسه فى محاذاة هذا الزوج . وبسبب سعة روحه وفهمه للإنسانية . يستطيع بالحدس أن يكون هو الزوج الغيور الذى عبر عنه . ومن هنا أطلب من شباب الكتاب أن يؤجلوا هذا الحدث لفترة متقدمة نوعا ما حتى يتملكوا أدواتهم فى التعبير عن التجربة الذاتية . وتستقيم لهم الأشكال . ثم بعد ذلك يكتبون ما يشاءون .

س : ولكن الحدس ليس مما يكتسب . بل شيء يوجد عند الفنان أو لا يوجد .

ج : ولكنه ينمى بالاطلاع ومخالطة الناس . وتأمل الناس والحياة أيضا . فإذا ما كان الإنسان فى مكان ورأى زوجا غيورا فإنه يتأمله فى كل ما يصدر عنه مما يعبر عن غيرته . ومن القصص المؤلمة لنفسى أن فلوبير الذى كتب «مدام بوفارى» تسلم يوما ما خطابا من صديق له يقول فيه إن أمه تموت . وإنه جلس إلى فراشها يتأمل هذا المنظر . فإذا بفلوبير يرد عليه : «يالحسن حظك . لقد أتاح لك المولى مشهدا تتأمله . ولابد أن يأتى اليوم الذى تحب أن تصف فيه مثل هذا المشهد» . وما يؤلمنى هو أن الصديق كان يروى واقعة موت أمه . إلا أن فلوبير لم يفكر فى الواقعة إلا من زاوية الفن . وأنها أتاحت له تجربة صادقة . ولكن الفن إذا كان هذا هو موقفه أمام الحواس النفسية فلا كان . وليذهب إلى الجحيم .

س : كل ما فى الأمر أنه أراد إلى توظيف كل شيء فى الحياة لخدمة الفن .

ج : هذه آلية رديئة . بل زرية أيضا . لأنه يتلهى بالإنسانية . الفن جزء من الحياة وليس كلها . ولذلك فلابد أن نفهم أولا ما الفن القصصى ؟ لأننا لانزال نكتب القصص . فى قوائم الكتب التى تأتى من بلاد مثل انجلترا يقسمونها إلى fiction and non fiction وكأن المعرفة منقسمة إلى باب إيجادى أصلا وهو الـ fiction وجانب آخر non fiction فلم يقولوا مثلا تاريخ وبيوجرافيا وأشياء من هذا القبيل . ولكن fiction and non fiction وما معنى fiction ؟ بالبحث فى القاموس نجد أن معناها «الحيلة» . مثل أن يأخذ المرء قطعة من عجين فيشكلها «فازة» أو شيئا مثل ذلك . فالفن إيهام مطلبه الحقيقة . وهذا هو الشعور الذى ينتابنى عندما أكتب . مثل تحضير سكر النبات عندما نربط بلورة فى خيط ونضعها فى محلول سكرى مركز فتتجمع البلورات حول البلورة الأصلية المعلقة . مكونة شكلا . هذا بالضبط ما أتصوره فى لحظة من اللحظات . وأحس أنه حدث . وهو أن فكرة ما تكونت فى داخلى بحيث أثق ثقة كاملة بأنها واضحة كل الوضوح . ومتشكلة بجميع تفاصيلها . ولكن ما شكلها ؟ لا أدرى . ولكنى أحس فى قرارة نفسى بأنها قد وجدت . مع أنى لا أرى ملامحها . وكل دورى بعد ذلك هو أن اكتشف هذه الملامح شيئا فشيئا إلى أن أصل فى آخر الأمر إلى حال كأنى أراها فيه . فأقول نعم . إن هذا ما أحسست به .

س : إذن هي عملية غوص إلى داخل النفس بأدوات الكاتب ؟

ج : هي عملية بحث عن شيء موجود . وطريق الوصول إليه هو أدوات الكاتب . تماما مثل النجار الذى يمسك بقطعة من الخشب يحاول أن يصنع منها تمثالا أو أى شيء آخر . ومن ثم فإن كل عمل فنى فى نظرى مسبوق بكلمة «كأن» . حتى التصوير والنحت . فأنا لا أصف العمل كما هو بل أصفه كأنى أراه هكذا . ولكن نتيجة «كأن» هى الحقيقة . وأؤكد ما قلته من قبل من أن الفن إيهام مطلبه الحقيقة .

أما كيف يبدأ مشروع الرواية ؟ فأنا أعلق أهمية كبيرة جدا على أول كلمة فى القصة . لأن مشكلة القصة كلها تنحصر فى أول كلمة .. كيف أبدأ القصة وبأى كلمة وفى أى وضع . هذا مهم جدا . وقد تعلمت أيضا لا من ناقد بل من الكاتب سومرست موم . الذى نصح بأن تبدأ القصة ــ إذا كان ذلك فى الإمكان ــ بفعل يدل على الحركة . لأن هذا يضفى ــ على الفور ــ حركة على القصة . وهناك أسلوبان لكتابة القصة: الأول هو «كنت عندهم ثم جئت» . والآخر هو أن تقول «تعال ننظر إليهم من ثقب الباب دون أن يرونا . لنرى ماذا يعملون الآن» . وهذا هو الباب الذى يخرج فيه المؤلف من القصة . ويستخفى وراء الشخصية . ويحل الفعل المضارع محل الفعل الماضى . لأن الفعل المضارع يدل على الحركة المستمرة . وحتى إذا بدأوا بفعل ماض فعليهم أن يرجعوا بسرعة إلى الفعل المضارع . لأنه كلما أسرع بالعودة من الماضى إلى المضارع كان خيرا لإضفاء الحركة . وقد كتبت بعض مقالاتى متعمدا وأنا أسير بخطوة عسكرية فى الشارع . لأنى أقصد أن أقص فى الأسلوب المشى والحركة والتدفق .

وأما مسألة اختلاف البدايات وأثرها فى أسلوب التنفيذ فقد قلت من قبل إن القصة عندما تولد فإنها تكون لحظة ولادتها . وتأخذ ملامحها وشكلها الكلى .

س : ومتى تشرع فى كتابة الرواية ؟ وهل تعد تخطيطا لها قبل هذا الشروع . وما العناصر التى يحتويها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل فيها بعد أحيانا من هذا التخطيط ؟ متى وكيف ؟

ج : ليس هناك أبغض إلى من كلمة التخطيط . فأنا لا أحبه أبدا . لا فى حياتى ولا فى نفقاتى . ولا فى أى نشاط من أنشطة حياتى . وأنا فى محيط حياتى الفردى أسير بأسلوب «حليها على الله» .

س : هل تلتزم فى كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ؟ وما موقفك النظرى والعملى من هذه القضية ؟

ج : يخيل إلى أن الكاتب الحقيقى الملهم قلما يتغير إلا إذا كان يكتب أبحاثا اجتماعية . لكنه إذا كان مرتبطا بمفهوم الفن عامة . وأنه يعد هذا تعبيرا عن نفسه . فإنه لا يتغير .

س : إذن فالكاتب لا يلتزم بقواعد الرواية ؟

ج : ويجب ألا يلتزم . وأنا أقول دائما كلمة وأكررها . وهي أن الفنان كالطفل . ولكن الطفل يكسر اللعبة من أجل أن يعرف . والفنان يعرف اللعبة من أجل أن يكسرها . والحركة الأدبية ما هى إلا محاولات للتجديد . وليس من المعقول أن يكون القرن السابع عشر هو القرن الثامن عشر . ولا التاسع عشر هو القرن العشرين . لكن هذا التغير أو التحول يجب ألا يخيفنا . لأن مطلبا من مطالبه هو اتصال هذه الأشكال بالفن . ومادام هذا الاتصال قائما فلا محل للخوف . ويقال عنى إنى ناقد تأثرى . ولم يعرف لى النقاد الكبار من أساتذة الجامعة . ونظريتى فى النقد أن النقد عمل أدبى . بمعنى أن المقال النقدى يجب أن يعطى القارئ نفس النشوة كالعمل الأدبى . وثانيا لا أحب أن أقتصر على قالب واحد . فمثلا أصحاب اليسار يتكلمون عن الالتزام أو عدمه . والآخرون يتكلمون عن الجماليات أو نقيضها . ولكنى أتناول العمل فى ذاته . وأرى من أين مأخذه . فإذا كان له براعة فى تفصيل الحوادث وترتيبها تكلمت عن صنعة الرواية . وكيف يقص القاص الحكاية . وإن

أبدى براعة في عكس القضايا الاجتماعية ندرسه من حيث الدلالة الاجتماعية . وما المانع من أن نجمع كل هذه الجوانب في نقد واحد ؟ وهذا ما أسميه بالنقد الشمولي بمعنى أني أتطلب من النقد أن يكون عملا أدبيا . وأن ينحو نحو الشمولية بأن يتناول الكتاب من جميع نواحيه مع التركيز على الناحية التي يبرز فيها .

س : متى تكون أنت الراوي مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوي الذي يقف خارج الرواية ؟ ولم ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان أحيانا لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج : هذا موضوع مهم جدا . وأحمد الله أن وجه إلى هذا السؤال . أما متى نستعمل ضمير المتكلم أو الغائب في القصة فهذا يرجع إلى طبيعة القصة ذاتها . وهناك كاتب كبير جدا في مصر . لا أريد ذكر اسمه . كتب رواية بهذا المعنى : شاب مصري تعرف بفتاة إنجليزية فأساء إليها إساءة بالغة . مع أنها فتاة طيبة القلب . تخلص له الحب . وقد استعمل فيها ضمير المتكلم . وأراد أن يقول إنه رجل وطني . وإنه آثر وطنه على زوجه . ولكن هذا يعني أنه ليس آدميا وليس إنسانا فكيف يمكن للقارئ أن يتعاطف معه وهو على هذا الخلق . كان من الواجب هنا أن يكون التعبير بضمير الغائب . والأسلم في كل الأحوال أن يستعمل ضمير الغائب . حتى يتيح للكاتب نوعا من التعبير غير المباشر . كما يسمح بظهور العنصر الساخر . فيفتح له أكثر من باب للدخول إلى موضوع القصة وتحريك شخصياتها بشكل أفضل . ولكن — كما نعلم — ليس هناك قواعد في الفن . فالفن يعلو على جميع القواعد . وكل ما نلزمه به قد يكون باطلا في وضع من الأوضاع أو في مكان من الأمكنة .

أما موضوع التداخل بين الأسلوبين أحيانا . فكلنا نقرأ الرواية وأمامنا أكثر من أسلوب . أسلوب السرد وأسلوب الحوار . وأسلوب الوصف . وأسلوب الشعور الداخلي . وبراعة الكاتب هي في أن يستخدم هذه الأساليب كلا في مكانه . وأن يناور بها . فينتقل من الوصف إلى الحوار إلى الشعور الداخلي . وهكذا . ولكن يجب مراعاة ما يتطلبه الموضع . وأستاذ هذا الفن — حقيقة — هو نجيب محفوظ . وبتأمل رواياته تتضح لنا براعته في استخدام كل هذه الوسائل . من حوار ووصف وشعور داخلي . أحسن استخدام . وفي براعة هائلة .

س : ما علاقتك بشخوصك الروائية ؟ وهل هم مخلوقاتك أم ان لهم وجودا سابقا على وجودهم الروائي ؟ وما دواعي اهتمامك بهم ؟ ولماذا فرضوا أنفسهم عليك ؟

ج : كنت أرجو أن يحمي الله شبابنا الكتاب من أمثال هذه الأبحاث لأنها تربكه في الحقيقة . وهذه الأبحاث تبدو لي نظرية تماما وليست في صميم الموضوع . فكل كاتب يختلف عن الآخر . لكن لا بأس . ولنتكلم عن وجود الشخصية أولا .. أحيانا يترك العمل الروائي اثرا يشعر بأن القارئ قرأ رواية ولكن شخصية معينة من شخصيات هذه الرواية هي التي تبقى في الذهن . وربما كانت هذه الشخصية أكثر صدقا من إنسان مخلوق . وأضرب مثلا لذلك بشخصية دون كيشوت .. أكون في غاية التعاسة لو خلت الحياة من أمثال دون كيشوت . يظهرون أمامي وأعرفهم واعاشرهم . وايضا راسيلينكوف في الجريمة والعقاب شخصية واضحة أمامي وضوحا شديدا . وأنا أتطلب في الأعمال الأدبية الكبيرة . أو حتى في القصص القصيرة الجيدة . دور الشخصية التي تبقى في ذهن القارئ . ويصبح لها وجود حقيقي في دنيانا . فنحن إذا قمنا بإحصاء لسكان مصر فلابد ان نحصي «كمال عبد الجواد» ضمنهم . لأنه يعيش معنا . ويجب ان يزيد الفن سكان هذه الارض من هم أهم من تلك العناصر التافهة التي تمتلئ بها الشوارع .

أما بالنسبة للشخصيات التي كتبت عنها فهي كلها «أنا» ولكن من جوانب مختلفة . وقد ذهلت عندما كتبت كتاب «صبح النوم» . لأن الشخصيات التي فيها لم تقابلني في الحياة . ولم أعرف أحدا منها . وكذلك ليست فيها شخصية تمثل مزيجا من ثلاثة أشخاص أعرفهم مثلا . ولكن عندما ظهرت هذه الشخصيات على الورق دهشت دهشة شديدة جدا . وأحسست بهم إحساسا قويا . وكأني أراهم رأي العين . وكأنهم يعرفونني . وكأني أعرفهم منذ زمن . وهذا شيء غريب . لأني أتوقع رؤية أمثالهم في الشارع .

س : هل تضطر أحيانا — تحت إلحاح هذه الشخصيات — إلى إحداث تغيير في بناء العمل القصصي ؟

ج : كل مهنة ولها كلام يتداوله أهلها — كالشفرة — فيما بينهم . وكتاب القصة — بالمثل — عندهم هذا . قرأت كلاما لواحد منهم وجدته يذكر انه اضطر — في وسط الرواية — إلى تغيير نهايتها . لأن الشخصيات فرضت عليه هذا . وكل هذا الكلام نصب وتهويل وليس حقيقيا .

س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج : مطمحي الوحيد هو أن أعرفه بنفسه بوصفه إنسانا . وذلك بان اجعله يرى الشخصيات التي أكتب عنها . وطاقاتها . وماذا جرى لها . ويتامل ذلك ليزداد معرفة بنفسه .

س : هل تهدف برواياتك إلى تأصيل قيمة اجتماعية . أو مبدأ أخلاقي . أو وجهة نظر في الحياة والناس ؟

ج : أبدا .. غرضي الأوحد هو أن يرتفع القارئ من جسد يأكل ويشرب وينام ويقضي ضروراته . إلى إنسان له أشواق روحية . وطموحات ذهنية وعقلية . وأن يكون آدميا لا آليا . والمعركة السخيفة التي قسمت الأدب عندنا إلى مدرسة يسارية تنادي بالالتزام . ومدرسة إلى حد ما جمالية إنما هي كلام أجوف . ورأيي أن الفن أولا تعبير فني . ولكن التعبير الفني هو ان نحاول — أولا وقبل أن ننقسم — أن نتأصل وان نوجد . لأن الفن هو أولا إيجاد الشخصية . ثم لينقسموا — بعد ذلك — كما يحلو لهم . إني لا أريد حيوانات يسارية أو حيوانات يمينية . بل أريد آدميين يساريين وآدميين يمينيين . بمعنى أن الإنسان يجب أن يتعامل مع قدراته كلها . ثم بعد ذلك يحدد فكره أو مذهبه . وليكن ما يكون . بشرط أن يكون آدميا . وإذا هم فعلوا ذلك فمهما قام بينهم من صراع فسيكون هذا الصراع إنسانيا . وإني أتساءل : بأي حق يتأتى لمذهب أن يفرض حجرا على الأدب . ويتطلب مني فورا أن أتكلم عن الطبقات الكادحة ؟ أنا لست من الطبقات الكادحة . ولكني ملتزم في كل كلمة أكتبها بخدمة أهل وطني . لأني أريد أن يتحولوا إلى آدميين بمعنى الكلمة . وأن يعوا إنسانيتهم .

س : من قارئك الذي تكتب له قصصك في تصورك ؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما في نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما — ولو بشكل غير مباشر — فيما تكتب ؟ وكيف ؟ ثم إن علاقتك بالقارئ تتحدد على نحو آخر ؟

ج : في الحقيقة أنا لي بحث في هذا الموضوع وارجو ان يوضع ردا على هذا السؤال . وهذا البحث بعنوان «لمن يكتب الكاتب» . قلت فيه إني اعد نفسي عضوا منتسبا في ناد للكتاب يضم الاموات والأحياء . وجميع الأجناس . أقول لهم فيه إن ما يجعلني جديرا بالانتساب إليهم هو ان اتشبه بهم . وفي الواقع فإني عندما أكتب لا أخاطب قارئا ولا شعبا ولا امة ولا ضميرا ولا زمنا . بل أخاطب الكتاب الذين اريد الانتماء إليهم . وأسألهم : «هل أعجبكم ما أقول ؟ وهل ترقى كتاباتي إلى ان تجعلني انتسب إليكم عضوا في ناديكم ؟» .. كل املي ان ترضي كتاباتي الكتاب والنقاد والقراء . فالكتابة بالنسبة للكاتب نوع من الانتماء لا علاقة له بالزمن فمثلا أنا انتمي إلى قبيلة الكتاب . ولها أكتب . وإذا وصلت إلى هذا المستوى

كان هذا صالحا لبقية الناس . وإن لم يكونوا مقصودين بما أكتب . إن جواز مروري إليهم لابد أن يبدأ من هذا النادي .

س : ما الشيء الذي تود تحقيقه في كتاباتك المستقبلة . ؟

ج : لقد انقطعت عن الكتابة منذ مدة . ولكني أتكلم . وأخشى أن أكون قد تحولت إلى ثرثار .

س : بالعكس . فأنا ألمس عندك روح فنان من طراز خاص . لا يتخذ من الفن مهنة . بل يرمي إلى نوع من الإشباع العالي الذي يهدف إلى معرفة الإنسان ومعرفة الذات .

ج : أظن أن هذا يكفي .

س : هل تحب أن تضيف شيئا استكشفته أنت من خلال تجربتك وترى له أهمية خاصة ؟

ج : هذا السؤال يفتح الباب إلى الحسرة . فقد فاتتني أعمال كثيرة جدا كان بودي أن أكون قادرا على الوفاء بها . كنت أتمنى أن أعرف بروائع في المكتبة العربية لا يتحدث أحد عنها .

وأضرب لك مثلا بصديق ـ رحمه الله ـ الأستاذ حسن محمود . الذي ذكرته كصاحب فضل في المستوى الرفيع الذي بلغته مجلة الكاتب المصري . وله قصة رائعة منشورة في سلسلة اقرأ . اسمها « الكاتب الصغير » . وهي من روائع الأدب المصري التي لم يتحدث عنها أحد . وقد كنت أريد أن أكتب عنها ، ولكني غير قادر الآن على الكتابة . وهناك بعض الكتاب الذين يخفون مشاريعهم . ولكن أحيانا أقابل بعض الكتاب فأطلب منهم أن يكتبوا عن كذا أو كذا . وكأني أريد أن يفعل غيري ما كنت أود أن أفعله أنا . والكتاب الثاني هو كتاب إسماعيل مظهر . صاحب القاموس . وصاحب مجلة العصور . وهو كتاب جميل جدا في ترجمة حياته . اسمه « تاريخ الشباب » . أطلب من الكتاب أن يقرؤوا هذا الكتاب وأن يروا ما فيه من جمال وفن .

وأيضا من هواياتي أني أحب قراءة المراحل الأولى أو طفولة كل فن . فمثلا لا أحب قراءة المراحل الأخيرة لفن التصوير . بل أحب قراءة كيف بدأ فن التصوير . أو كيف بدأ الشعر العربي . أو كيف بدأت القصة . أي مرحلة الطفولة . لأن طفولة الفن فيها عنصر البراءة . وقد كنت أتطلع للتأريخ لباكورة المسرح المصري . ولحسن الحظ تعرفت إلى شخص اسمه « شامل » . كان صاحب فرقة مسرحية تتجول في الأرياف . ووقعت في يدي مذكراته التي روى فيها حياته الفنية والوجدانية . وكيف أصابه في وقت من الأوقات نوع من الانجذاب الروحي أو التصوف . وقد كنت أود أن أكتب عن شامل بحثا أو نوعا من الكتابة مثل البيوجرافي الأدبية فليس من الضروري أن أخترع حدوتة . وعندما تكون بين يدي حالة إنسانية واضحة . تستحق الاهتمام بها والعمل من أجل استخراج كل العواطف والمصادمات والمنازعات وتشابك العلاقات بين البشر . فإنني لا أجد ما يمنعني من الكتابة عنها . ولكني على الرغم من رغبتي الشديدة في عمل هذا البحث ـ توقفت .

ويبقى موضوع أخير أرجو الحديث عنه وهو موضوع التعبير بالعامية . والحق أني من عشاق العامية ـ والعامية لها أسلوبان : أسلوب سوقي خاص بالتعامل شراء وبيعا وما إلى ذلك . وهذا لا قيمة له . وأسلوب عامية أدبية نجده في الأغاني الشعبية التي تخرج من صميم الشعب . كالمواويل والأغاني . مثل « يا وابور الساعة اتناشر » و« يا غلتين » و« اتمخطري يا زينة » .. إلخ . ومن حيث إني أبغي الدقة في التعبير فإنني كلما وقعت على معنى لا أجد لفظا في الفصحى يعبر عنه كما أريد . ووجدته في العامية . أخذته . والغريب أنني لا أشعر وأنا أنتقل من الفصحى إلى العامية . لأني أغلق فمي عندما أكتب . ولأني أقطع علاقتي بكل شيء . إلا بمطلب واحد . هو الصدق ودقة التعبير . وأنا أعتقد أننا الآن وصلنا إلى اللغة المتوسطة وهي التي أسميها لغة الصحافة . وهي لغة عربية قادرة على التعبير عن جميع المشاكل . وهذه اللغة الوسطى متقدمة في باب العلوم . ولكننا في باب الأدب والفن نحتاج إلى التأنق واختيار الألفاظ الجميلة . حتى وإن كانت من العامية .

يحيى حقي



نجيب محفوظ

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بدأ اهتمامي بالفن القصصي بطريق المصادفة منذ مرحلة الدراسة الابتدائية ، عندما رأيت صديقا لي في أثناء إحدى فترات الراحة بالمدرسة ، يقرأ كتيبا صغيرا كان يباع بخمسة مليمات ، وهو عبارة عن قصة بوليسية بعنوان « بن جونسون » . وقد أخذت الكتيب منه بعد أن انتهى من قراءته . وكان هذا اول شيء اقرؤه في حياتي خارج المقرر التعليمي .. هذا هو مدخلي إلى عالم القراءة الخارجية الذي بدأت منه التعرف على مايسمى « القصة المكتوبة » ، لأني كنت من قبل قد سمعت كثيرا من القصص المحكية في البيوت . ومنذ ذلك اليوم دخلت عالم القراءة ، فقرأت بقية السلسلة ، وقصة جونسون الأب ، حيث لم يكن هناك أدب للأطفال .

أما الكتابة فقد بدأت كتابة خاصة لاعلاقة لها بالنشر . وذلك أنى فى قراءاتى ـ فيما أظن ـ تدرجت من الروايات البوليسية إلى قصص المنفلوطى ، ومنها إلى ما كان ينشر فى الأهرام من روايات مترجمة . وبعد قراءة الرواية كنت أعيد كتابتها فى جوها الأصلى بعد أن تكون قد رسخت فى ذهنى . فإذا كانت الرواية مثلا تدور أحداثها فى انجلترا أو فى أى مكان آخر كنت أكتبها كما هى ، بهدف الاستمتاع .

وأما الدوافع والظروف التى كانت وراء هذا الاهتمام فلم تكن أكثر من توافر وقت فراغ أكثر من أربعة أو خمسة أشهر فى العطلة الصيفية ، كنت أقضيها فى القراءة ، وفى هذا النوع من التأليف المزيف .

س : لماذا اخترت إطار الفن القصصى دون غيره من أشكال التعبير الأدبى ؟ وهل يرجع هذا إلى استعداد خاص ؟ وكيف تشرح هذا الاستعداد ؟ وهل يرجع هذا الاختيار إلى مزية أو مزايا خاصة لهذا الإطار ؟ وما هى ؟

ج : **السؤال على هذا النحو يفترض درجة من الوعى عند الاختيار . والواقع أن اتصالى بالأدب الجاد قد جاء عن طريق المسرح قبل السينما ، لأن عصرنا كان عصرا مسرحيا ، فقد كنا نذهب إلى المسارح مع آبائنا . ولذلك فقد رأينا المسرح الجاد قبل أن نقرأ الرواية الجادة ، لأن الروايات التى ذكرتها فى أول الحديث لا تعد من الأدب الجاد . ثم دخلت السينما حياتنا . ولو رجعت إلى ماسمعناه فى بيوتنا من قصص ، وما قدمته السينما من حكايات ، لوجدناها كلها أقرب إلى الروايات منها إلى المسرح . هذه ناحية . والناحية الأخرى أن الكاتب عندما يكتب ـ لنفسه أول الأمر ـ رواية فمن الممكن أن يعرضها على أخيه الأصغر أو الأكبر أو على صديقه لقراءتها . ولكن المسرحية فى حاجة إلى نوع من العرض بشكل آخر . ولا أعتقد أن عندى إجابة عن هذا السؤال أكثر من ذلك ، فلم تكن هناك أسباب واعية أو اختيار واع بين هذا النوع أو ذاك ، ولم يكن هناك تفكير أو موازنة بين كتابة المسرحية والرواية كفن ، من حيث العرض والصعوبات الخارجية .**

س : هل يمكن القول : إن ذلك قد حدث نتيجة للمناخ العام الذى كان موجودا ؟

ج : **نعم .. المناخ ، وربما الاستعداد أيضا . وكذلك لأن عملية الحكاية أفضل من الحوار .**

س : وهل كان ذلك لأن الحكاية تتيح فرصة أفضل للتعبير عن النفس ، على العكس من المسرح ؟

ج : **هذا السؤال يتصل بدرجة من الثقافة لم تكن متاحة لى .**

س : ربما كان ذلك فى السنوات الأولى من التجربة ، ولكن الكاتب ـ عندما يوغل فى التجربة ـ يكتسب قدرة على التفكير والتحليل ، وذلك بعد أن يكون قد اختار عن وعى ، لأن الاختيار يكون تلقائيا فى بادئ الأمر .

ج : **الانطواليون مثلا ـ وأعتقد بدرجة كبيرة أنى منهم ـ يفضلون الفن الروائى ، لأنه فردى ، ولأن الإنسان يقرؤه وحده ويتخيل . ولكن المسرح فى حاجة إلى جماهير تعيش به ويعيش بها .**

س : وفيه أكثر من صوت ، وأكثر من حوار . ولكن الرواية فيها تأمل للذات أكثر .

ج : **بالضبط .. وفيها أيضا تخيل وخلق ..**

س : خلق عالم مواز قد لايكون متاحا للإنسان أن يعيشه فى عالم الحقيقة .

ج : **بالضبط .. ولكن الأمر مختلف فى المسرح ، فنحن لا نخلق فيه شيئا ، بل نشاهد مايعرض أمامنا .**

س : كيف يبدأ مشروع الرواية فى نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ؟ أم يبدأ من حدث ؟ أم يبدأ من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لديك فلماذا ؟ وما أثر ذلك فى أسلوب التنفيذ ؟

ج : **سؤال لطيف جدا .. الواقع أنى كتبت الروايات التى تبدأ بحدث ، والتى تبدأ بشخصية ، والتى تبدأ بفكرة . والأمر هنا ليس أمر تخطيط . فأنا لا أقول إنه يجب البدء بفكرة أو بشخصية . والمسألة لا تخرج عن كون المرء يعيش حياته ، وفيها يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار . ومن علاقة المرء بالأحداث والأشخاص ، وما يمكن أن تثيره فى نفسه من اهتمام ، أو من دهشة ، أو ما إلى ذلك ، يعتقد ، أو يقرر ، أنها تستحق الكتابة عنها .. والنتيجة واحدة ، فإذا بدأنا بحدث . لابد للشخصية أن تلعب دورا ، ولابد فى النهاية أن تؤدى إلى فكرة . وإذا بدأنا بالفكرة ، فلابد من خلق الأشخاص المناسبين لها . وكذا الأحداث المناسبة لها . وهناك من يقول إننا لو بدأنا من الحياة سعيا إلى الفكرة فإن ذلك أعظم طبيعية ، لأن السبيل الآخر فيه شئ من التكلف .. وليس هذا القول صحيحا ، فالتكلف يأتى من العجز لامن الأسلوب . وقد نبدأ من الفكرة وتأتى الرواية طبيعية تلقائية للغاية إذا ما أتقنا اختيار الأشخاص والأحداث ـ بحيث لا تظهر الفكرة بصورة مكشوفة . فتظهر وكأنها شئ متكامل وطبيعى ، تمثلنا فيه الأحداث والأشخاص بصورة طبيعية ،تتفاعل مع الحياة . وإذا بدا الأمر على غير ذلك . فلايعنى هذا أن الرواية التى تبدأ بالفكرة من طبيعتها أن تكون كذلك . بل يرجع إلى أن اليد التى صنعتها لم تستطع أن تحكم صنعها وضبطها الضبط الكافى .**

س : أو أن الكاتب أو الأديب لم يستطع التحكم فى أدواته .

ج : **بالضبط .. وتبدو الرواية وكأن هؤلاء الشخوص الذين نراهم يخدمون هذه الفكرة , وأن هذه الحياة ليست حياتهم الخاصة . أما مايتعلق بأثر ذلك فى أسلوب التنفيذ فيتمثل فى أنه لا يصح أن يظهر فرق فى حالة بلوغ العمل إتقانه التام . ولايغيب عن بالنا طبعا أن هناك فرقا فى درجة حرارة الأسلوب فى بعض الروايات الفلسفية مثل روايات سارتر وكامى . وهناك من يفضلون أن ينشأ الأدب عن حادثة . تحت زعم أن هذا النوع من الأدب حار ، وأن النوع الذى ينشأ عن فكرة يكون فاترا . ولكن الفتور فى هذا النوع لا يرجع إلى ضعف فى الفن ، بل يرجع إلى أن طبيعة الموضوع تقتضى ذلك . فالموضوع الوجدانى يختلف فى درجة حرارته عن الموضوع الفكرى . وإذا وجدنا الموضوع هادئا عند سارتر مثلا . فذلك لأنه فكر . وليس هذا دليلا على نقص فى درجة حرارته . بل إن من طبيعته ذلك . وتذوقه يجب أن يكون أيضا كذلك .**

س : هناك أيضا ـ عند كامى ـ مسافة بينه وبين الأشياء ، فهو يتعمد عدم الانفعال عند تصويره الأشياء .

ج : ذلك لأنها لا تستوجب الانفعال ، بل التأمل ، لأن التأمل أهدأ ، ولذته في هدوئه .

س : وكذلك له تفاعلاته الداخلية .

ج : ولكن درجة حرارته يجب أن تكون أقل . وليس هذا عيبا فيه ، فهو من طبيعته .

س : متى تشرع في كتابة الرواية ؟ وهل تعد تخطيطا لها قبل الشروع فيها ؟ وماالعناصر التي يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل ــ فيما بعد أحيانا ــ في هذا التخطيط ؟ ومتى وكيف ؟

ج : الحقيقة أني ماأمسكت القلم لأكتب رواية إلا وكانت متبلورة في ذهني : الشخصيات والأحداث والبداية والنهاية . وكل ذلك يكون مسجلا في فهرست .

س : أرجو أن تشرح لنا فكرة هذا الفهرست .

ج : عندما أقرر ــ مثلا ــ أن أكتب عن شخصية ، فإني أتصورها في موقف من المواقف .. قد يكون أول تصور لموقفها هو ختام الرواية ، وقد يكون جزءا في الوسط . وقد يكون في البداية . وما يحدث هو أني أسجل جزئية في ورقة كي لا أنساها ، ثم تنمو جزئية أخرى تضاف إليها ، أو يدخل في حياة هذه الشخصية شخصية أخرى . وتظل تنمو وهي في صورة غير منتظمة ، ثم أعيد ترتيبها حتى تصبح كيانا متكاملا . ولا يعني هذا أني عندما أكتبها ألتزم بالصورة الأولى ، فكثيرا ما تصبح شخصية ثانوية مهمة جدا لأنها فرضت نفسها . ويجوز جدا أن تتغير النهاية . وكل هذه الاحتمالات موجودة . ولكني عندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط ، هذا عن إعداد تخطيط للرواية قبل الشروع فيها . ولكني أحيانا ــ على النقيض من ذلك ــ أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر : بمعنى أني عندما أبدأ الكتابة لا يكون في ذهني أكثر من الرغبة في الكتابة . فلا موضوع ولا مضمون ولاحدث ولاشخصية . وفي هذه الحالة فإن الكلمة الأولى هي التي ستؤدي إلى الثانية . فإذا بدأت مثلا بكلمة «خرج فلان من بيته ...» فالله وحده أعلم بما يأتي بعدها . والحقيقة أن التجربة كلها اكتشاف يؤدي إلى اكتشاف يؤدي إلى آخر حتى تنتهي الرواية ، وقد تنتهي إلى شيء ترتاح إليه النفس . وقد تمزق .

س : يحدث إذن أن تترك لنفسك شيئا ما من التلقائية في التناول .

ج : ليس «شيئا ما» فقط ، بل تلقائية كاملة . فعندما أبدأ لاأعرف ماذا سأفعل .

س : بودي لو عرفنا نموذجا من الروايات التي تنطبق عليها هذه الطريقة في التناول .

ج : النوع الذي يغلب عليه هذا الطابع نجده في «تحت المظلة» ، و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» و «شهر العسل» و «الجريمة» . وفي أجزاء أخيرة لم تظهر بعد من «رأيت فيما يرى النائم» . وهناك روايات تجمع بين التخطيط والتلقائية ، كأن تكون البداية فيها فكرة عن شخصية أو حدث أو عنهما معا ، ولا أدري ماسوف أفعل .

هذه الأنماط الثلاثة قد طرقتها كلها . ولكن العمل كلما كان كبيرا احتاج إلى تخطيط وإلا تاه فيه الكاتب . ولذلك فقد صنعت فهرسا للثلاثية ، وملفا لكل شخصية ، لأني كنت موظفا . وكانت ظروف عمل تجعلني أنقطع عن الكتابة لفترة ثم أعود إليها ، ولأني كنت أخشى أن أتكلم عن «أحمد عبد الجواد» ، وتكون عيناه سوداوين فأقول إنهما زرقاوان . ولأن الرواية كانت تضم كثيرا من الشخصيات ، فقد كنت أسجل الملامح النفسية والجسدية . ومثل هذه الأعمال الكبيرة لابد أن يلجأ الكاتب فيها إلى مثل هذه الوسيلة ، لأنه لا يستطيع أن يسترسل فيها هكذا . ولذلك كانت التجارب التلقائية كلها قصصا قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد . وهذه التجارب التلقائية ألجأ إليها من قبيل الاسترواح أحيانا عندما أكون منغمسا في كتابة موضوع طويل مرتب مخطط : لأن التلقائية عندي نزهة ، ولكنها عند الآخرين مذهب ومدرسة لايحيدون عنها ، أما عندي فليست كذلك . وأما من حيث المعنى والتعبير عن الشخصية فالطريقتان تستويان . فالعفوية تؤدي المعنى المراد أيضا ، ربما بأكثر مما يمكن تصوره .

س : .. وتلقائية الشخص في النهاية مرتبطة بنظام تفكيره ورؤيته .

ج : .. ولايستطيع أن يهرب منها .

س : هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ، وما موقفك النظري والعملي من هذه القضية ؟

ج : عندما بدأت الكتابة كانت فكرتي أن في فن الرواية ماهو صواب وخطأ ، مثل النحو تماما ، وأن هذا الفن أوروبي ، وأني إذا كتبت الرواية الصحيحة فقد بلغت الغاية المنشودة .. وهناك كيفيات متعددة لكتابة الرواية : منها خروج المؤلف من الرواية ، أو دخوله فيها ، أو وجهة النظر ، أو ماإلى ذلك . ولأني كنت مبتدئا فقد كنت ألتزم القواعد . أما الآن فلا أهتم بأي شئ من هذا إلا بالتعبير عن ذاتي بحرية تامة ، سواء اتفق هذا التعبير أو اختلف أو حتى تناقض مع القواعد ، فهي لاتهمني إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد في نظري إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب ، أي ليس هناك قواعد ، ويصح جدا أن يكون لي أسلوبي الذي أكتب به .

س : هذا لأنك كونت لنفسك قواعد خاصة بك ، بمعنى أن فن نجيب محفوظ قد أصبح له قواعد خاصة تفرض نفسها .

ج : بالضبط .. اتفقت هذه القواعد أو اختلفت ، فأنا لا أهتم بشئ من هذا .

س : حدث هذا ــ بالطبع ــ بعد مرحلة التمكن من هذا الفن .

ج : حدث بعد محاولاتي كتابة القصة الصحيحة أيام أن كنت أرى القصة الصحيحة هي ماتخضع للقواعد ، وأن غير الصحيحة هي ماتخرج عليها .

س : في أي مرحلة كان ذلك ؟

ج : كلما تقدم الكاتب في الكتابة استهان بالقواعد .

س : المعروف أن رواياتك التاريخية ــ مثل رادوبيس ــ كانت تخضع للقواعد ، وهي روايات المرحلة الأولى ، فهل حدثت هذه النقلة بالتدريج إلى أن بدأت تشعر عند مرحلة معينة أو رواية معينة أنك غير ملتزم بالقواعد ؟

ج : بالضبط .. كان هذا حتى الثلاثية . وغاية مافي الأمر أن الطبيعة الخاصة تعبر عن ذاتها رغم القواعد دون أن يحس الكاتب بذلك . ولكني في المرحلة الأخيرة ليس عندي مايسمى «قاعدة» ، بل أكتب الرواية كما أريد ، ولا يهمني إن التزمت القواعد أو خرجت عليها ، أو حازت الإعجاب أو لم تحز ؛ وكل مايهمني هو الكيفية التي تتكيف بها الرواية ، وهذه هي القاعدة .

س : متى تكون أنت الراوى مباشرة بضمير المتكلم ، ومتى تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ، ولماذا ، وهل يتداخل هذان الأسلوبان عندك أحيانا ، وكيف ، وما الهدف من ذلك ؟

ج : **النوع الذى أكون فيه الراوى مباشرة قليل جدا عندى ، لأنى من النوع الذى لايتدخل فى الرواية إلا مرغما .. ولكن القاعدة عندى أن الراوى هو المتجرد الذى ليس هو المؤلف . وعندما أقول «إن فلانا خرج ...» ، فليس نجيب محفوظ هو الذى يقول وإنما الذى خرج هو الذى يقول ـ وكذلك عندما أقول «كان يرى .. أو يشعر بكذا» فلست أنا الذى أقول ، بل هو ـ الذى يرى ويشعر ـ ولكنه لايتكلم بالأسلوب المباشر . أما أن أدخل بذاتى كراو وكمؤلف ، فأنا لا أذكر أنى فعلتها ، ولا أظن أنى سأفعلها .**

س : هل يتناقض ذلك مع الفن ؟

ج : **أبدا .. وإذا ارتاح كاتب إلى هذه الطريقة فلا بأس .**

س : هذا يعنى ـ إذن ـ أنك لم تسترح إلى أسلوب التدخل المباشر .

ج : **لا .. ولو أردت من الغد أن أكون الراوى والمعلق إلى الحد الذى تكون فيه بقية الشخصيات مثل الأشباح فسوف أفعل .**

س : ماعلاقتك بشخوصك الروائية . وهل هى مخلوقاتك ، أم أن لهم وجودا سابقا لوجود الرواية ؟ وما دواعى اهتمامك بهم ؟ ولماذا فرضوا أنفسهم عليك ؟

ج : **أود القول إنى حتى لو أردت اختلاق شخصية بلا أصل ، فلسوف يظهر لها أصل ، إذ لا شخصية دون أصل . فمثلا من الممكن جدا أن أقول إن فلانا له أصل ، وأن فلانا آخر ليس له أصل . ولكن فلانا هذا ـ الذى أزعم أنه دون أصل ـ إذا ماحللت صفاته أجدها فى عدة أشخاص نعرفهم . وإذن فليس هناك ما لا يرجع إلى أصول فى الحياة . حتى إذا تصورنا أن هناك شخصا يطير ـ وهذا تصور بعيد ـ فإن الشخص موجود ، والطيران موجود . وكلا الشخص والطيران مأخوذ من الطبيعة والمجتمع . ولذلك سواء أكانت الشخصية لها أصل أم لا : فلابد أن ترجع إلى أصول . ولكن هذا الأصل بمجرد أن يدخل فى الرواية تحدث له عوامل أخرى : التغير تبعا لسياق الرواية ، وتبعا لتصور المؤلف الذى يقدمها ، بمعنى أنه يكتسب تغيرات من السياق ومن المؤلف أو من ذاته . وإن أردنا مثالا لهذه العملية فهو أننا عندما نريد أن نبنى بناية . نقطع لها الأحجار من الجبل . ونقول صادقين إن كل أحجار هذه البناية من الجبل . ولكن تقطيع الأحجار قطعا صغيرة ، أو كتلا فى حجم أحجار الهرم . إنما يخضع لمزاجنا نحن . وللوظيفة التى ستؤديها البناية ، فالقلعة غير المستشفى غير الفيلا . والشخصيات كلها فى الحياة . ولكنها تتغير لتؤدى دورا جديدا فى حياة جديدة اسمها الفن . فالفن دائما خلقة مشتركة بين الواقع والفنان . ولا جديد فيها إلا ما يضيفه إليها الفنان من ذاته وتصوره . ويكون اتصالها بالواقع لا شك فيه ، واختلافها عن الواقع أيضا لا شك فيه . ولكن الاختلاف عن الواقع يأتى بقدر مايضفى عليها المؤلف من ذاته وتصوره ورؤيته . ولذلك فإن كل عمل من هذه الناحية مهما كان موضوعيا فهو ذاتى ، وترجمة ذاتية ، باعتبار أن خيال المؤلف ورغباته وميوله ومزاجه قد انطبعت فيه .**

س : وإذن فالموضوعية المطلقة غير ممكنة ؟

ج : **ليس هذا فحسب ، بل هى خيال . والتصوير الفوتوغرافى خيال . وهذه الأشياء يقولها الناس ولا يعرفون لها معنى ... أما لماذا فرضت الشخوص نفسها علىّ فهذا مهم جدا ، لأننا نرى الكثير ولكننا نهتم بالقليل . مثلا ، لماذا يختار رجل ما امرأة بعينها زوجا له ، أو لماذا اختارت امرأة ما رجلا بعينه زوجا لها ، وأمام كل منهما آخرون كثيرون ؟**

س : هذا بالطبع يرجع إلى أسباب ذاتية فى تكوين الشخص وميوله .

ج : **بالطبع لا شك فى هذا ... رجل ما آثار اهتماما أكثر من غيره عند امرأة أو العكس . أو أن هناك استجابة معينة ، ولذلك فإن المرء عندما يكون صغيرا فليس لاهتماماته حدود ، لأن كل شئ جديد بالنسبة له . ولكنه عندما يكبر . وتتكون لديه فكرة عن الدنيا وعن الوجود . فإن القليل هو الذى يهمه . وهذا هو السبب الذى من أجله نمر بأوقات أو تمر بنا أوقات لا نجد فيها مانكتبه . وقد قلت ذلك مرة فى حضور صديق ، فرد على بأن الجرائد تنشر قصة كل يوم .. وهذا صحيح .. ولكن هذه القصص ليست قصصى .. أيام كنت صغيرا كانت كل قصة قصتى ، لأن كل مايثير دهشتى فهو لى . أما الآن فلا .. فأنا أريد الآن مايناسبنى .. مثلا ، ماذا يستهوينى فى الوجود الآن ؟ .. بالطبع هناك شئ يستولى على .. سمه ما شئت من تسميات .. هذا مهتم بالإصلاح .. وذاك مهتم بالثورة .. وآخر يهتم بالبحث عن ذاته ، أو بالبحث عن معنى للوجود .. فى هذه الحدود يختار الكاتب .. وكلما كبر المرء ضاقت دائرة اهتماماته ، وهكذا حتى يؤول اختياره إلى شئ واحد .**

س : ذلك لأنه يختار ما يضيف إلى ما يشغله .

ج : **بالضبط ، وإلى رؤيته .**

س : وكلما نضج ونضجت رؤيته قلت الأشياء التى يمكن ـ فى نظره ـ أن تضيف شيئا ، لأنه يكون قد كون هذه الاهتمامات من مجموعة اهتمامات كثيرة شغلته فيما سبق . ولذلك لابد له من شئ جديد .

ج : **لذلك ـ فيما سبق ـ لم تكن عندى مشكلة فيما أكتب ، فقد كان أى شئ ممكنا . وكل شئ يستحق الكتابة . فمثلا إذا سمعت بأن هذه خانت زوجها ، فمن الممكن أن أكتب عنها ، أو أن هذا ضرب ذاك فمات فممكن .. أما الآن فليس كل شئ ممكنا .. وهناك حوادث مثيرة لا حصر لها . ولكنها لاتهمنى .**

س : هل يمكن أن تعطينا صورة لما يهمك الآن ؟

ج : **ما يهمنى الآن يشبه مايهم إنسانا مسافرا إلى الإسكندرية وصل به القطار إلى محطة سيدى جابر . فبدأ يتأهب للنزول يحمل حقيبته استعدادا لحظة الوصول .**

س : فهمت .. ولكنك قلتها بشكل مبهم ومغلق .

ج : **لأنها شئ مغلق ومبهم فعلا .. الاستعداد للمرحلة الأخيرة .**

س : أطال الله عمرك .. ولكن ما الزاد الذى تزودت به ، أو ماذا فى الحقيبة ؟

ج : **الحقيقة أن المرء يتساءل عن الخطوة الأخيرة .**

س : أهو نوع من التفكير الميتافيزيقى مثلا ؟

ج : **تقريبا . فهذا هو ما يهم الإنسان فى هذه المرحلة أكثر من أى شئ آخر .**

س : البحث عن معنى للوجود .. ومعنى للحياة ؟

ج : نعم

س : وهل هناك إجابة ؟

ج : يوم أن يجد المرء إجابة فلن يكتب ، وماذا يكتب إذا وجد الإجابة التى يرتاح إليها .

س : الكتابة – إذن – عندك عملية بحث دائب عن الإجابة ؟

ج : بالضبط .

س : يخيل لى أن البشرية كلها يوم أن تجد إجابة ، فليس هناك مبرر لوجودها .

ج : لا شك فى هذا ، ولذلك فإن من السذاجة جدا أن يأتى امرؤ ويقول : كف عن الكتابة ، لأن هذا يعنى أنه لايفهم معنى الكتابة ، ولايفهم أبعادها الحقيقية ، فى حين أنها نوع من البحث الدائم .

س : ماموقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير؟ وهل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عنها فى أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف منها تحقيق قيمة جمالية ؟ وبأى معنى وكيف ؟

ج : الحق أن اللغة قد تكون هدفا لذاتها فى بعض أنواع الكتابة مثل الشعر، ولكنها فى أنواع النثر وسيلة مهما كانت ، ومهما أولاها الكاتب من عناية . ولا يهمنا من هذه الوسيلة مجرد ما تؤدى إليه فحسب ، بل يهمنا العناية بها عناية فائقة ، لأنها لن تصل إلى غايتها إلا من خلال هذه العناية .

س : إذن هى وسيلة وغاية فى نفس الوقت .

ج : نعم وسيلة وغاية .

س : بمعنى أن يحاول الكاتب بلورة اللغة ؟

ج : بالضبط .. يبحث فى الأسلوب عن نغمة تناسب انفعاله الداخلى ، وينقب ويعيد التركيب من أجل أن يصل إلى هذه النغمة الموجودة الآن . ولذلك فإن كل كتابة جديدة ، وكل كتابة عناء . ولو كانت الكتابة وسيلة منفصلة عن موضوعها – وهناك من يتجحون فى هذا – لكانت فى ذاتها شيئا لا يعتد به ، ولأصبح المهم هو الموضوع فحسب . وعلى هذا النحو إذا ما وجد الموضوع فمن الممكن كتابته فى أسبوع أو أسبوعين مادامت الكتابة خارجة عن الموضوع ، ومادام دورها يتحدد فى تأديته وحسب . ولكن لأن اللغة عندى جزء لا يتجزأ من الموضوع ، فإنى عندما أكتب أشعر وكأنى أكتب لأول مرة .

س : وإذن فلكل رواية لغتها الخاصة بها ، وأسلوبها وملامحها .

ج : بالضبط . وهذا يختلف عن كتابة المقال مثلا . فإذا وجدت الفكرة سارت الأمور فى طريقها .

س : هذا يعنى أن المقال له لغة خاصة ، وأن للرواية لغات مختلفة .

ج : وجديدة دائما .

س : ولكن أليس هذا فى إطار عام تتحرك فيه اللغة مع وجود متغيرات ؟

ج : بالضبط ، وهذا ضرورى ، وهو ما يجعلنا فى النهاية نقول إن كلمة «الأسلوب هو الرجل» كلمة حكيمة وصحيحة .

س : هل يعنى هذا أنك توصلت إلى فكرة بالنسبة للفصحى والعامية أو انتهيت إلى رأى فيها ؟

ج : بالضبط ، ولكن من خلال هذا تأتى المعاناة ، وهى أكثر من مشكلة العامية ، لأن العامية فى ذاتها مريحة ، وتساعد على التصوير بسهولة عندما يجعل الكاتب شخصية من الشخوص تتحدث العامية . أما المعاناة الحقيقية فهى أن يجعل الكاتب الشخصية تتحدث الفصحى بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام كلام الشخصية نفسها وليس كلام شخص آخر. فى هذه الحالة تكون مهمة اللغة هى التعبير والتشخيص معا . والتشخيص هنا هو نقل التعبير بالعامية إلى الفصحى بحيث تكون قادرة فى نفس الوقت على أن تجعلنا نتخيل أن الشخصية هى التى تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها .. وهذه المعاناة لانواجهها فيما لو استخدمنا اللغة العامية .

س : وهل هناك سبب حدا بك إلى الانتهاء إلى هذا الموقف من قضية اللغة : موقف ضرورة التعبير بالفصحى ؟

ج : ليس السبب أدبيا .. ويصح جدا أن يكتب كاتب بالعامية وتحترم كتابته لأنها معبرة ودالة . ولكن السبب الذى جعلنى أتمسك بالفصحى سبب قومى ، أيديولوجى ، وهذا ماجعلنى أتكبد هذا العناء .

س : تقصد الحفاظ على اللغة العربية ؟

ج : وعلى الوجدان الذى أعمل له .

س : القومى أم العربى ؟

ج : القومى .

س : والعربى أيضا ، لأن الفصحى قادرة على مخاطبة القارئ العربى ..

ج : كل مافى الأمر – لكنى أحدد المسألة – أنى أريد أن أطوع اللغة التجريدية للفنون الجديدة ، لأنى لاأريد أن أهجر الفصحى لوجود صلة قوية بينى وبينها : قومية وروحية .

س : هل تعتقد أن الرواية التى تكتبها تحمل للقارئ قيمة من نوع خاص ؟

ج : الفن عموما تعبير عن تجربة إنسانية ، وهو لايخلو من قيمة معرفية حتى وإن كانت بذاتها معرفة ثانوية .. وأنا لا أقدم الرواية لأعطى من خلالها معلومات عن شئ معين ، بل أعطى تجربة حية يعيشها القارئ .. هذا هو الأساس . ولوكان الأساس معرفيا صرفا ، لكان هناك من الوسائل ماهو أجدى . وحتى فى الروايات التاريخية لم أكن أقصد إلى التعريف بالتاريخ ، بل بتجربة إنسانية من خلال التاريخ . والحقيقة أن العمل الفنى ليس معرفة بمعنى Knowledge ، بل تجربة حية يعيشها القارئ ويثرى بها ، لأنها تعطى الحياة طولا وعرضا لم يكن لها .

س : أليس ذلك معرفة بالحياة ؟

ج : معرفة بالحياة الوجدانية .

س : هل تستهدف برواياتك تأصيل قيمة اجتماعية ، أو مبدأ أخلاق ، أو وجهة نظر فى الحياة ؟

ج : كل هذا يأتى نتيجة حتمية للكتابة دون أن يكون هدفا . والأصل فى الكتابة أنها نشاط يحدث إشباعا . ولكن هذا النشاط لايدور فى فراغ ، والكاتب الذى يكتبه ليس فارغا ، ولكن له قيمه وتصوراته . وإذن وهو يمارس هذا الاستمتاع تنتج عن ممارسته أشياء حتمية نسميها القيم أو غير ذلك . وقد يلجأ البعض إلى الكتابة بهدف محدد لخدمة محددة ، ولا أعتقد أنى كنت من هؤلاء ، لأنى أحببت الكتابة قبل أن أعرف القيم والمبادئ فى الحياة .

س : إذن فالكتابة عندك عملية إشباع ؟

ج : **نعم .. الكتابة مثل أي نشاط غريزي يحدث لذة وإشباعا من خلال عناء معين . ومن أجل ذلك ، اتجهت إليها ، لأنها شئ لذيذ يشبع عندي جانبا ما ، وقد مارستها قبل أن يكون لي في الحياة هدف ، سواء أكان أخلاقيا أم اجتماعيا أم غير ذلك . والكاتب وهو يشبع في نفسه غريزة الكتابة تأتي القيم حتما في ما يكتبه . ولكي أصور المسألة في شئ من الدقة أسوق مثالا بسيطا : الكتابة مثل النشاط الجنسي ، الذي لاشك في أن الشباب يسعى إليه أول الأمر لما يحققه من لذة ومتعة ، ولكنه عندما ينضج يرى هذا النشاط بصورة أخرى تتمثل في تكوين الأسرة والذرية وتحقيق الاستقرار ، وهذا في الواقع يتحقق بالنشاط الجنسي ، لأن الطبيعة تحفظ نوعها عن طريقه . ولكن بعض الناس لا يكتفون منه بمجرد تحقيق الأسرة والذرية ، فيسعون إلى إشباع هذه الغريزة لمجرد المتعة فقط ، ولو كانوا صادقين لاكتفوا بتحقيق هذه الغاية . ولكن الأمر في الحقيقة أمر إشباع غريزي لا يتوقف . وهذا لا ينطبق على الكتاب الذين ولجوا عالم الكتابة بوعي . وقد كان سارتر فيلسوفا يرى أن نشر فلسفته عن طريق الأدب يعطيها قوة أكثر ، فدخل الكتابة بوعي ، وهذا أمر آخر ، ولكني لم أدخل الكتابة من هذا المدخل .**

س : ولكنك من خلال هذا تكتشف فلسفة .

ج : **هذا أمر حتمي ، لأن الكتابة في مرحلة متقدمة من حياة الكاتب تصاحبها مرحلة وعي تحقق شيئا من اكتشاف الذات والحياة . ولعل الطبيعة أوجدت هذه اللذة عندي من أجل مساندة ما في صالح الإنسان من قيم اجتماعية ، ولكني لم أكن أقنع بهذا .**

س : ولكن اختلاف مراحل الوعي ينتج عنه ـ في النهاية ـ أن الإنسان ربما يمارس أشياء بحكم الغريزة ، ولكنها في الوقت ذاته تتدرج به مرحلة بعد أخرى إلى اكتشافاته .

ج : **الأمر بالنسبة للكاتب لذة وإشباع .. ماذا قصدت به الطبيعة ؟ هذا ما سيكتشفه الكاتب فيما بعد .**

س : في تصورك ، من قارئك الذي تكتب له رواياتك ؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما في نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما ـ وإن يكن غير مباشر ـ فيما تكتب ؟

ج : **الحق أن هذا السؤال لايجدر طرحه على الكتاب عندنا ، لأن بلدنا فيه ٨٠٪ أميون و ٢٠٪ متعلمون ، منهم ١٠٪ مثقفون ، فكيف يوجه لنا مثل هذا السؤال . لو كان شعبنا كله قراء لاختلف الأمر ، لأن الكاتب عندئذ سيحار لمن يكتب .. هل يكتب للفلاحين ، أم يكتب للعمال ، أم للموظفين ، أم للأرستقراطيين ؟ .. هذه المشكلة لم تواجهنا ولم نشعر بها إطلاقا . ولذلك فقد ألف سارتر كتابا بعنوان «لمن أكتب» ، أما عندنا فإذا وجه إلى هذا السؤال فالإجابة أني أكتب للمثقفين .. والحق أن الأدب بعد أن يكتب ، يمكن للقارئ أن يشعر بوجدانه أنه كتب لفائدة أناس دون آخرين ، وأنه يهاجم البعض ويؤيد الآخر ، أو يتعاطف مع هذا دون ذاك . وهذه الأمور تأتي كلها تلقائية تبعا لموقف الكاتب .**

س : وإذا وصل الأدب عن طريق وسيلة من وسائل الإعلام ، فإن المتلقي يكون مشاهدا أو مستمعا وليس قارئا .

ج : **بالضبط .. وهذا السؤال يمكن أن يوجه إلى وسائل الإعلام ، ففيها ركن للفلاح وركن للعامل ، وركن للطالب ، وآخر للشباب وهكذا .**

س : ما الشئ الذي تود تحقيقه في كتاباتك المستقبلة ؟

ج : **مزيد من اكتشاف الذات إن أمكن ، والأكثر من هذا : أن أحيا ، لأني عندما أتوقف عن الكتابة أشعر أني ميت .**

س : هل معنى ذلك أن الحياة توازي اكتشاف الذات ، أو معرفة أعمق بالذات ؟

ج : **عندما لا يكون عندي ما أكتبه أشعر كأني ميت . ولذلك عندما قالوا إن همنجواي قد انتحر لأنه لم يجد ما يكتبه ، فقد التمست له العذر في ذلك ، وهو كما نعلم لديه المال والقصور والشهرة . ولكنه لم يطق الحياة دون إبداع ، لأن الحياة عنده توازي الإبداع .**

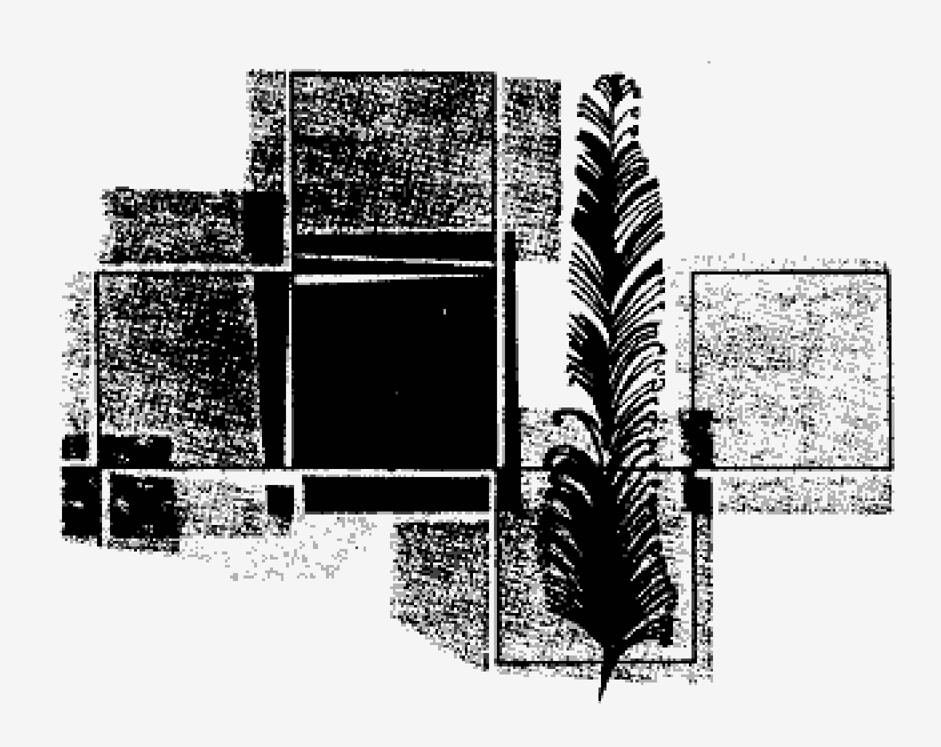
س : هل تحب أن تضيف شيئا استكشفته من خلال تجربتك وترى له أهمية خاصة ؟

ج : **الواقع أننا تكلمنا في أشياء كثيرة .**

س : هذا صحيح ولكن الفكرة هي أننا نود أن نعرف النتائج التي توصلت إليها من خلال التجربة العريضة ، إذا ما كان هناك نتائج .

ج : **ليس عندي ما أضيفه إلى ما قلت ، فقد تكلمنا في كل شئ .**

نجيب محفوظ



■ إحسان عبد القدوس

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي قراءة وكتابة ؟

ج : لقد بدأ اهتمامي بالفن القصصي ـ في الواقع ـ منذ الصغر . ومنذ تعلمت القراءة في سن السابعة او الثامنة تقريبا كانت هوايتي الوحيدة قراءة القصص . وخصوصا ـ مثل اى صغير يبدا ـ تعودت قراءة روكامبول وارسين لوبين . وكنت اتاثر تأثرا شديدا إلى درجة الانفعال والإحساس بالخوف مما اقرؤه ومما سيحدث . وقد كان هذا يحدث إلى الحد الذى كنت اصرفيه احيانا على بقاء مربيتي إلى جوارى نتيجة لما اشعر به من خوف . وعلى الرغم من ذلك فلم أكن اتوقف عن القراءة . ومن ناحية اخرى كنت متاثرا بوالدى الاستاذ محمد عبد القدوس . لانه كان كاتبا في الاصل ولم يكن ممثلا فقط . وكان يكتب المسرحيات والشعر . وفي البيت كنت اجلس إلى جواره وهو يقضي الليل ساهرا يكتب وانا اقرا . وقد كان اول ماحاولت ان افعله هو ان اقلده . واول ماتحملت الكتابة بدات محاولة كتابة قصة . كان والدى يكتب الشعر والزجل . وكنت اقلده ايضا في ذلك . ولكنها كانت محاولات غير ناضجة . واول قصة كتبها كانت وعمرى حوالى عشر سنين او إحدى عشرة سنة ، وكنت في المرحلة الابتدائية . وقد كنت متاثرا في كتابتها عما قراته من قصص روكامبول وارسين لوبين والفرسان وغير ذلك . كتبت مسرحية تقليدا لوالدى . ووصل الامر إلى ان جمعت اولاد العائلة والحارة التى كنا نسكنها وبدانا تمثيل هذه المسرحية . وقد قمت بتمثيل دور البطل طبعا . ولكني تاثرت وانا امثل . إلى حد انى بكيت يومها . ومنذ ذلك اليوم لم امثل ابدا . ولم أحب التمثيل . ثم استمرت الهواية بعد ذلك على شكل كتابة الخواطر الأدبية والأزجال والأشعار والقصة . ثم استمرت القصة معى وانعدم الشعر والزجل ، لأنى لم أتفوق فيها .

س : ربما كان ذلك لانك وجدت نفسك في هذا النوع الادبى ؟

ج : هذا صحيح .

س : ولكن لماذا كان الفن القصصي دون غيره من اشكال التعبير الادبى اقرب إلى نفسك ؟

ج : مثل ماقلت من قبل . كانت القصص هواية طبيعية للقراءة منذ بدات القراءة والكتابة . وقد تمكنت الهواية إلى ان أصبحت إنتاجا ، والسبب الثانى انى كنت متاثرا جدا بوالدى ، والسبب الثالث هو انى كنت كلما كبرت ازددت ارتباطا بمجتمع والدتى ، وقد كان مجتمعا يضم الادباء . مثل العقاد والمازنى ، لأنها كانت في اول الأمر ممثلة تجتمع بالكتاب والادباء . ثم اصبحت صاحبة جريدة روز اليوسف . وكان اختلاطها بالكتاب والادباء أكثر . وبالطبع ـ كبداية ـ لم اتاثر بالسياسة وإنما تاثرت بالادب فاتجهت هذا الاتجاه الذى انتهى بى إلى الكتابة القصصية .

س : هل يرجع هذا إلى استعدادك الخاص ؟ وكيف تشرح هذا الاستعداد ؟ ام يرجع إلى مزية او مزايا خاصة هذا الإطار ؟ وماهى ؟

ج : يرجع أساسا إلى البيئة التى ولدت وتربيت فيها ، فقد كانت بيئة يسيطر عليها الفن ، لأن والدى على الرغم من أنه كان مهندسا إلا انه اشهر كفنان ووالدتى كانت فنانة . وقد كان كل الجو المحيط بى فنيا وأدبيا . وعلى الرغم من أنى تربيت في بيت جدى ـ وقد كان رجل دين ـ إلا ان الفن كان مؤثرا على بجانب التاثير الذى سبق أن أوضحته

س : ربما كانت نشأتك في بيت جدك ـ وقد كان رجل دين . وللدين ارتباطه باللغة والتراث ـ كان لها اثر في ذلك .

ج : نعم . كان هذا عاملا أساسيا في ثقافتى . وأنا بدأت الثقافة الدينية وانا صغير جدا . خصوصا من ناحية القرآن . لأنه لايمكن ان يتم فن عربى إلا من خلال دراسة القرآن . ليس هناك كاتب عربى يمكن ان يصل إلى درجة معينة إلا عن طريق قراءة القرآن ودراسته . وبالطبع كنا نقرأ القرآن منذ صغرنا في بيت جدى . وكانت المدارس آنذاك تدرس القرآن . ولكني كنت اقرا القرآن بطبيعة معينة . وهى انى اريد ان افهم واكتشف واعرف . فقراته كثيرا جدا . وقد أفادتني قراءته جدا في شيء قد لايتنبه إليه الكثيرون وهو موسيقى اللغة . الأساس لموسيقى اللغة العربية هو القرآن . فالوقفات فيه والتعبيرات التى ترد على سبيل الاستطراد ... كل هذا اسمه موسيقى . وليس معنى هذا ان ماأكتبه يحمل نفس الموسيقى ، لأن الموسيقى تطورت . ولكن التشبع بموسيقى القرآن كان هو الأساس . والحقيقة ان « كلاسيك » موسيقى اللغة العربية هو القرآن . ومن اجل ذلك أنصح كل شاب يتجه إلى الكتابة او يريد ان يصبح كاتبا بان يبدا بقراءة القرآن ودراسته دراسة كاملة . حتى يستطيع أن يجد نفسه في موسيقى اللغة .

س : كيف يبدا مشروع الرواية في نفسك ؟ هل يبدا من فكرة او من حدث او من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لديك فلماذا ؟ وماأثر ذلك في اسلوب التنفيذ ؟

ج : الواقع أنى أختلف عن كثير من الكتاب في أن القصة عندى تبدا برأى ، بمعنى انه لابد ان يخطر على بالى راى أريد ان اقوله .

س : موقف من شيء معين ؟

ج : نعم .. وهذا الراى يقوم على حالة اجتماعية لاحظتها مثلا . وهذا الراى بعد ذلك أضخمه في فكرة . وبعد ان اصل إلى هذه الفكرة اقوم بترجمتها إلى حوادث وشخصيات . من قبيل ان هذه الفكرة تعبر عنها الحكاية على نحو معين . وتكون الشخصيات فيها على نحو معين . وهكذا . ومن اجل ذلك فإن كتابة القصة تستغرق منى وقتا طويلا جدا حتى أستقر على الصورة التى سأكتبها بها ، بمعنى أنى لاأمسك القلم للكتابة إلا بعد أن تستقر صورة القصة في ذهنى .

س : هذا عكس مايشيع عنك من انك على استعداد دائما .

ج : أنا أكتب كثيرا لأنى افكر كثيرا وقد افكر في القصة مدة تصل إلى ثلاثة شهور . حتى تكتمل في ذهنى وفي خيالى . بحيث اشعر أنى اعيش فيها إلى الحد الذى لايمكن لأى شيء أن يخرجنى منها إذا بدات كتابتها . وهناك من القصص مايستغرق منى التفكير فيها سنة كاملة . وأحيانا في خلال العام أكتب قصة أخرى تكون قد اكتملت من قبل القصة التى مازالت في طور الاكتمال . والتى تظل في دائرة التفكير إلى أن يسيطر على إحساس قوى بأنى أعيشها وأحياها تماما . فأبدا كتابتها . هناك شيء آخر قد لايكون معروفا عنى أيضا . وهو أنى أتردد جدا وأنا أكتب القصة . وأنى أعتمد على انسياق لإحساسى . لأن الإحساس بما أكتب يكون مستوليا على تماما . أحيانا تخطر على بالى فكرة . وأتوهم أنى قد درستها . فأبدأ كتابتها : الفصل الأول

فالثالث . ولكني طوال مدة الكتابة لا أشعر براحة . بل أحس أني لست مندمجا اندماجا تاما . وربما أكتب إلى الفصل الثالث . وذات مرة كتبت الفصل الرابع . ثم فجأة أمسكت بالفصول الأربعة فمزقتها تمزيقا كاملا ، لأني لم أجد نفسي مقتنعا . ولم أجد إحساسي متجاوبا مع ما كتبت إذ لم يكن فيه مايجذبني . ولذا فقد شعرت أني افتعله . وأنا لا أحب الافتعال ولا أريده . وفي هذه الحالة أمزق ما كتبته . وأظل ـ ربما لمدة ثلاثة أشهر ـ دون أن اكتب . ثم تعود نفس الفكرة مرة أخرى . ولكن في شكل جديد . فابدأ الكتابة في هذا الشكل الجديد . وأجد نفسي متجاوبا معه بشدة . وانه يملأ إحساسي بدرجة كبيرة . فاستمر إلى أن تخرج القصة ويكتب لها النجاح . وبالطبع ليس في القراء من يحس بكل هذه المتاعب .

س : ربما كان الشائع ان القراء يحسبون ـ حين يرون للكاتب ما إنتاجا ضخما ومتدفقا ـ ان العملية سهلة بالنسبة إليه ولا يدركون مدى المعاناة التي يكابدها الكاتب وراء هذا الإنتاج . ولكن هل يختلف اسلوب التنفيذ عندما تختلف البدايات ؟

ج : بالطبع من الممكن ان اكتب قصة وابدأها عن طريق البطلة فاكتب فصلين او ثلاثا دون إحساس فيحدث أن أمزقها .

س : قبل ان تشرع في كتابة الرواية هل تعد لها تخطيطا ؟ وماالعناصر التي يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل فيا بعد أحيانا في هذا التخطيط ؟ متى وكيف ؟

ج : الواقع اني لا افتعل ابدا كتابة القصة او الرواية . وقد تمر علي عدة سنين دون كتابة . ولا أحاول أن أتعمد او أن افتعل قصة لأن القصة بالنسبة لي اقرب إلى الخاطر او الرأى . يبدو لي فأحاول التعبير عنه وأظل افكر إلى ان يتطور هذا الرأى وينضج فابدأ الكتابة . وكل مايحدث في الإعداد للقصة بالنسبة لي هو اني احيانا احتاج إلى بعض المعلومات بالنسبة لبعض الأشياء . كأن اعمد إلى دراسة شركة من الشركات . كيف يسير العمل فيها . وكيف تجرى الامور . مثل القصة التي اكتبها الآن فقد درست فيها كيف يتحول النقد وكيف لايتحول . وماذا يعملون . وماذا لا يعملون فهذه دراسات ألجأ إليها واحتفظ منها بتفسيرات بسيطة جدا وهي ليست دراسات كاملة . بل دراسة تستطيع ان تعطيني الصورة الحقيقية للمشهد أو الموقف الذى اريد التعبير عنه في القصة . وعندما انتهي من هذه الدراسة ابدأ كتابة القصة على الفور .

س : الا يعد ذلك نوعا من التخطيط ؟

ج : نعم .. التخطيط يكون بعد ان تخطر الفكرة على بالي ، لأن الفكرة عندما تاتي ابدأ في تقسيمها إلى حوادث وشخصيات . وكل ما اقرر ان اعمله اضعه في نقاط قبل أن ابدأ في كتابة القصة . وبعد أن أنتهي من الدراسة والشخصيات ومن هذا الإعداد العام ابدأ في الكتابة .

س : هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ؟ وماموقفك النظرى والعملي من هذه القصة ؟

ج : اود القول بأن ماهي عندى فن القصة وكتابة القصة هو قراءة القصص نفسها وليست قراءة أدب القصة .. كما يتعود المرء على مشروب معين فيلم بمذاقاته وكل مايتعلق به من حيث طريقة عمله وغير ذلك . وكما قلت فإني بدأت قراءة القصص في سن الثامنة ثم إن هوايتي هي قراءة القصص . للدرجة أني قرأت كل القصص العالمية . ففي مكتبتي توجد قصص من البلاد الأفريقية تصدر عن دار النشر Penguin . وهي قصص كثيرة وجيدة جدا . وقبل ذلك قرأت كل الأدب السوفيتي . وكثيرا من الأدب الإنجليزى . بمجرد قراءة القصة نفسها هو الذى انشأني أما دراسة القصة نفسها . أو مايكتب عنها من دراسات . فلم أقرأه إطلاقا . فانا لا أقرأ نقد القصة . ولا أقرأ الدراسات التي تكتب عن القصة . ولا أقرأ فن القصة نفسه . ولكن كل ما قرأته وأثر في تكويني هو الإبداع القصصي نفسه . وقد حدث شيء غريب عندما التحقت بالجامعة . فقد قررت عدم قراءة أية قصة عربية واقتصرت على قراءة القصص الإنجليزية أو المترجمة إلى الإنجليزية . وقد أثرت قراءاتي في الإنجليزية على لغتي العربية . وأفدت من الأدب الإنجليزى انى استطعت أن أطور الأدب العربي الخاص بي من حيث أسلوب السرد نفسه وتشكيل الجملة . وقد أفادني ذلك كثيرا في أن يصبح لأسلوبي شخصية قائمة بذاتها . ليست متأثرة بأية شخصية أخرى .

س : وما الروايات ـ على وجه التحديد ـ التي قرأتها وأحسست أنها أثرت فيك ؟

ج : لا أذكر الأسماء . لأن ما قرأته كثير جدا . فمثلا قرأت كل إنتاج أوسكار وايلد وكثيرين غيره . لاتحضرني أسماؤهم الآن . وتأثرت بهم جدا . وكنت عندما أعجب بأحدهم أنتقل بسرعة إلى آخر حتى لايؤثر على الأول .

س : متى تكون أنت الراوى مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ؟ ولماذا ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان احيانا لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج : هذا في الحقيقة سؤال أساسي إلى أقصى حد .

س : هذه الأسئلة مطروحة من وجهة نظر ناقد يريد أن يعرف كيف تتم عملية الإبداع لدى كل روائي . فمتى تكون راويا بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون راويا خارج الرواية .

ج : كما قلت أنا لست دارسا بالنسبة لنفسي . ولا أنا دارس بالنسبة لقراءاتي في القصة . ولكن عندما أكتب . فإني أكتب في انطلاق وحرية .

س : من خلال قراءاتي لقصصك اتصور انك لاتكون انت الراوى . بل الشخصيات هي التي تتحرك .

ج : احيانا . أكون أنا الراوى طوال القصة كلها ، لأني اسردها كلها . واحيانا تقوم على أبطال يسردون . ولكني لا افتعل هذا ولا ذاك . وهناك قصص كتبتها بضمير المتكلم . لأني انا الذى اقول . ولكن هذا في الحقيقة لا يكون نتيجة اختيار . بل يكون نتيجة اندفاع وإحساس باني يجب أن أبدأ هكذا .

س : إذن . فطبيعة الإحساس هي التي تحدد . ما إذا كنت أنت الراوى بضمير المتكلم ، او الراوى من خارج الرواية ؟

ج : هذا ما يجعلني أحيانا أبدأ ولايعجبني مابدأت به . فاتركه مدة إلى أن احس باني اريد أن ابدأ من طريق آخر .

س : وإذن فكل رواية تفرض اسلوبها ؟

ج : والأسلوب الذى فرضته او اندفعت به . إما أن يرضي او لايرضي . وهو في الغالب يرضي لانه يكون انطلاقا فنيا .

س : هو نوع إذن من التلقائية الفنية التي ليست محكومة بقيود ؟

ج : تلقائية فنية ولكنها تنجح معي . وفي مرات قليلة جدا لاأرتاح إليها فاغيرها . وتغييرها يأتي من جانبي عن طريق انتظار التلقائية لا عن طريق الدراسة او الاختيار أو غير ذلك .

س : هل حدث مرة أن كتبت رواية او روايات معينة بطريقة لم ترتح إليها ثم أعدت كتابتها بطريقة اخرى ؟

ج : حدث هذا بالنسبة لثلاث روايات او اربعة ولكني لاأذكر اسماءها ؟ لاني كتبت عددا كبيرا من الروايات . واحيانا يأتي من يسألني عن اسم قصة ولكني لا اتذكر . لأن ما أكتبه لا أقرؤه ولا افكر مرة اخرى . فقد بلغ عدد ماكتبت من قصص نحو خمسمائة قصة .

س : ماعلاقاتك بشخوصك الروائية ؟ هل هم مخلوقاتك أم ان لهم وجودا سابقا على وجودهم الروائي ؟ ومادواعي اهتمامك ؟ ولماذا فرضوا انفسهم عليك ؟

ج : أنا في الغالب لاأهتم بالشخص ولكني اهتم بالحالة . وغالبا مايكون هناك شخص أعرفه أو رأيته هو الذى يثير في نفسي موضوع القصة . ولكني عندما أرسم الشخصية لا أرسمه هو . لأن الفترة التي افكر فيها في بلورة موضوع القصة يبدأ إحساسي يتجه إلى ابتكار أشياء جديدة .

س : هل تحس أنها تمثل نموذجا لفئة معينة ؟

ج : نعم .. وكثير من قصصي عندما يظهر يقول البعض مثلا هذه قصة فلان او فلان . وفي العادة لاتنسب أقوالهم القصة إلى فلان واحد من الناس . بل

يجعلونها قصة عشرة أو ربما عشرين أو أكثر . والواقع أن القصة لاتكون قصة فلان واحد . لأنى آخذ بعض لمحات منه وأضيف إليها بخيالى أو بدراسى لمحات من أناس كثيرين آخرين . إلى جانب لمحات قد لاتكون موجودة ف أحد بعينه من الناس . بل تكون من مجرد الخيال .

س : هل هناك أشياء معينة تشدك إلى شخصيات بعينها ؟

ج : بالطبع هذا وارد .. لأن الشخصية العادية لايمكن أن تثير ف نفسي شيئا . بل لابد من شخصية غريبة ، وقد لاتكون غريبة ولكن فيها من الملامح مايمكن أن يثير ف نفسي شيئا .

س : ألا يمكن تقديم مثال لذلك ؟

ج : ليس الأمر أمر مثال ، لأن القصة ليست سردا لحياة طبيعية . إذ إن سرد الحياة الطبيعية لايعد قصة . بل يعد درسا . القصة سرد لحياة غير طبيعية . فيها شيء شاذ . أو غير طبيعي . بحيث تكون قصة لها تطوراتها وبداياتها ونهاياتها . ومايلفت نظرى هو أن أرى شخصا يتصرف تصرفات فيها لمحات غريبة . أو شيء غير عادى . أو فتاة تتصرف بطريقة معينة لافتة للنظر . تثير ف نفسي انفعالا أو رغبة ف تعقب هذه الشخصية ، وعندئذ أخلق منها شخصية أخرى تماما .

س : ماموقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير ؟ هل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عنها ف أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف منها تحقيق قيمة جمالية ؟ بأى معنى ؟ وكيف ؟

ج : قطعا الافتعال ف الكتابة لايمكن أن يؤدى إلى كتابة جذابة ولكن ف العادة إذا كتب المرء ثم أعاد قراءة ما كتب وفكر ف أن يضع كلمة مكان أخرى فإن ذلك افتعال .

وبالنسبة لى فقد شربت اللغة الإنجليزية واللغة العربية . وكما قلت فإن أكثر ماأثر ف موسيقى لغتى العربية هو القرآن . وكل هذا يجعلنى أمسك القلم وأكتب دون تعمد لأى شيء حسن أو سيىء طوال مدة الكتابة . والكاتب شأنه شأن الملحن الموسيقى . يجعل للغته لحنا ؛ لأن اللغة نفسها لحن ؛ ولذلك يقال إن هذه لغة كلاسيكية أو حديثة . وهذه لغة ناجحة أو غير ذلك . وأن أخرى سهلة أو صعبة . مثل الألحان الموسيقية تماما . ومايحدث هو أنى أحكم طبيعتى الفنية ف أثناء الكتابة دون أن أتعمد ذلك . كأنى ألحن ، فلا أختار الكلمات بل تأتى الكلمات تلقائية ف أثناء الكتابة . ولذلك فإنى لا ألجأ إلى الشعطب ف كتاباتى ، لأن الكتابة عندى تدفق فنى ، وأحس طوال مدة الكتابة وكأنى أضع لحنا موسيقيا .

س : ربما كان ذلك سببا ف سهولة وصول كتاباتك إلى القراء لأن هذا التدفق ـ فيما يبدو ـ ينتقل إليهم بنوع من التلقائية أيضا .

ج : أنا لم أصل إلى هذه الحالة بسهولة . وأنا صغير كنت أتأثر بمن أقرأ له . فمثلا لو قرأت لطه حسين فإنى عندما أكتب أجد نفسي أكتب مثله . كما لو كان المرء يردد لحنا ليس من صنعه ، فهذا لحن طه حسين أو لحن محمد التابعى أيام أن كان ف الصحافة . ولذلك فقد انقطعت عن القراءة ف اللغة العربية مدة أربع سنوات حتى أبعد عن التأثير الذى تحدثه ف نفسي اللغة التى أقرؤها ؛ لأنى كنت أريد أن أكون شخصية قائمة بذاتها . وهكذا حتى استطعت بتكوينى الخاص ـ طبعا ـ أن أنفرد بأسلوبى الخاص بى . وأن أنطلق فيه حسبما أريد . لا أهتم لمن يقول هذا سيئ أو حسن ، فهذا هو فنى . وللقارئ أن يرى فيه مايراه . أعجب به أم لم يعجب .

س : هل تعتقد أن الرواية التى تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج : طبعا ، فأنا نفسي لا أكتب إذا لم أجد قيمة معرفية من نوع خاص ؛ لأن القيمة المعرفية تفيدنى أيضا وليس القارئ فحسب . فمثلا يقال عن بعض ماكتبت من قصص إنها صريحة وإباحية وجنس . وغير ذلك . كل ذلك لا يهمنى ف شيء . بل يهمنى أنى أعرض حالة يستفيد منها القارئ ويعرف ماذا يحدث ف هذه الحالة وف تلك . ومن ضمن الأشياء التى لا ينتبه إليها كثيرون أن لى قصصا كثيرة تدور أحداثها ف مجتمعات خارج المجتمع المصرى فهناك قصص ف أفريقيا . وقصص ف المجتمع الفرنسي نفسه . أو ف المجتمع الإنجليزى أو الأمريكانى .. والواقع أن عندى خاصية أحبها ف نفسي . وهى أنى أنتقد المجتمع ، فكل بلد أزوره أرقب أهله وكيف يعيشون وكيف يأكلون ويشربون ويعملون . وذلك من خلال الأشخاص ومن خلال معيشتى ف البلد نفسه . واتصالاتى وصداقاتى . فالزواج مثلا ف مالى غير الزواج ف فرنسا . ومن ثم فإنى أعرف كيف يعايش الزوج زوجه ف مالى وف فرنسا . وهذه المعرفة تأتى تلقائيا ، لأن شهيتى متعطشة للمعرفة .

س : وهى موهبة أيضا لاستخراج قوانين مجتمع معين من خلال معايشته والتعرف عليه .

ج : فعلا .. ولذلك فأنا أكثر الكتاب كتابة عن مجتمعات عالمية خارج مصر ، وخصوصا المجتمعات العربية . وقد كتبت قصصا عن السعودية ـ وقد لا يعرف القراء ذلك ـ وعن الكويت وغيرهما .. وما يجعلنى أندفع إلى الكتابة هو رغبتى ف أن أعرف الناس أن هذا البلد مثلا . الذى تدور أحداث القصة فيه . هو على هذا النحو أو ذاك . وهذا بالطبع أساس من أسس تفكيرى .

س : هل تستهدف من رواياتك تأصيل قيمة اجتماعية أو مبدأ أخلاق أو وجهة نظر ف الحياة والناس ؟

ج : الواقع أنى لا أتعمد هذا . ولكن كل قصة هى بالطبع من حيث الشكل تعبر عن حالة ونهاية هذه الحالة . والواقع أن الحالة ونهايتها مبدأ معين أقول إنه يصل إلى كذا . ولكنى ف التفكير لا أستهل بالمبدأ ، فمثلا لا أقول إنى أريد دعوة الناس إلى إقامة مولد للنبى فأكتب قصة عن شخصية تقيم احتفالا بمولد النبى . بل أفكر ف الموضوع كوحدة مستقلة . ومن طبيعة الموضوع أن يدعو إلى مذهب .

س : ولكن هذا بتوجيهك ، فأنت ف النهاية ترمى إلى شيء .

ج : نعم . وهذا من طبيعة شخصيتى .

س : من قارئك الذى تكتب له رواياتك ف تصورك ؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما ف نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما وإن يكن غير مباشر فيما تكتب ؟ أم أن علاقاتك بالقارئ تتحدد على نحو آخر ؟

ج : الواقع أن تأثيرى على القراء واضح جدا ، وبقدر ما أجد موافقين أجد رافضين لما أكتب ، ولكن ما يسعدنى هو ثقتى بأن أجيالا مختلفة تقرأ قصصى . فالجيل القديم والمتوسط والجديد ـ كلهم يقرءون لى . وقد لمست هذا من الخطابات التى تصل إلى . وهى تجمع بين الأجيال الثلاثة . وبالطبع الجيل القديم له رأى يختلف عن رأى الجيل الجديد . وأيام كنت أكتب القصص ف روز اليوسف كان ذلك يؤدى إلى انتشارها جدا . ومن أسباب انتشارها التى درسناها ف مقر الجريدة هو أن الآباء يرفضون لفتياتهم أن يقرأن قصصى . فتكون النتيجة أن يشترى الأب نسخة وابنته نسخة ، وبذلك تدخل البيت نسختان بدلا من نسخة واحدة . وهذا أحد الأسباب .

س : وإذن فالقارئ ف ذهنك دائما وأنت تكتب ؟

ج : لا ليس وأنا أكتب . بل بعد الكتابة . بل بعد النشر أيضا . والحقيقة أنى ف أثناء الكتابة لا أفكر إلا ف متعتى الخاصة ، فليست القصة متعة للقارئ فحسب . بل متعة لى ربما بقدر أكبر مما هى لدى القارئ ، فأنا أكتب ف السياسة . والمقالات السياسية بالنسبة لى عمل عنيف . لأنها مجرد تركيز ذهنى . وجمع معلومات ذهنية . ولكن القصة عندما أكتبها أحس وكأنى أرسم وحدى .

س : أو أنها الجانب الوجدانى الذى يوازن الجانب الذهنى ؟

ج : نعم .. وكما قلت فإنى لا أفكر ف نتائج القصة وأنا أكتبها . من فرط متعتى بكتابتها .. ويمكننى أن أجلس لأكتب القصة مدة قد تصل إلى سبع ساعات متواصلة دون أن أشعر بضيق أو تعب ، ولكنى ف كتابة المقال السياسي أشعر

بالتعب بعد ثلاث ساعات ، لأن فيه تركيزا وليس فيه ما فى القصة من انطلاق . والحق أنى أبدأ كتابة القصة لا لمتعة النشر بل أبدؤها لمتعتى الخاصة .

س : نوع من تحقق الذات ؟

ج : نعم .. متعة كما لو كنت أرسم أو أشغل نفسى بشىء خاص . كلعب الشطرنج أو الرسم .

س : ما الشىء الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلة ؟

ج : الواقع أنى لا أفكر فى المستقبل من ناحية القصص ، لأن القصص عندى فن ، مجرد استمرار ومجرد انطلاق . وكل ما أرجوه هو أن أظل أكتب القصة فى المستقبل ولا أكتب السياسة . ولست أرجو أكثر من أن أصل إلى موضوعات جديدة . وأن أجدد . ويخيل لى أن هناك الكثير جدا أمامى حتى أحقق « الغالى » ـ كما يقولون ـ أو المستحيل .

س : تجدد بمعنى أن تكتب الجديد بهدف التغيير ؟

ج : نعم .. هذا هو الصحيح . وأنا أشعر أن أى فنان يمارس أى نوع من أنواع الفن ، يعرف جيدا أنه لم يصل إلى القمة . وأنه لن يصل إليها طبعا . ولذلك فإنه يظل طوال عمره معذبا يجرى من شىء إلى ما هو أبعد منه . وهكذا ..

س : بحث دائم ..

ج : البحث الدائم .. هذا هو ما أعنيه الآن .

س : البحث عن المطلق ؟

ج : عن الأحسن والأجد . إن كثيرا من القصص التى كتبتها نجح والحمد لله . ولكن هذا فى نظر القارئ . أما فى نظرى فما زلت أسعى إلى المزيد من النجاح والوصول إلى ما هو أفضل .





س : ما العلاقة بين رواياتك وبين وقائع المرحلة التى تكتب فيها . وأقصد الوقائع السياسية ، والظواهر الاجتماعية ذات المغزى التاريخى لتلك المرحلة .

ج : من الممكن أن نقول إنها مفروضة على الكاتب نتيجة لقراءته الكثيرة فى التاريخ . وأنا أهتم بالتاريخ . ثم إن العمل فى الصحافة ومتابعة الأخبار والأحداث والارتباط بها . كل هذا يكون باستمرار حيا فى داخلى .

س : ولكن الحس التاريخى يرتبط بالحس الاجتماعى . وهذه المسألة تظهر بجلاء منذ بداية روايتك « الأفيال » . بمعنى أن التاريخ لا يكون ـ كما هو متوقع ـ تاريخ القادة السياسيين . ولكن التاريخ فى « الأفيال » يكاد يكون تاريخ طبقة . فحى جاردن سيتى ، والشارع الذى تقيم فيه أسرة يوسف منصور ، وبضعة بيوت هناك . والرجل الأزهرى . والباشا رجل البحرية القديم ، والسيدة العجوز .. هذا الشارع يتحدد فيه تاريخ الطبقة المصرية المتوسطة من منظور معين .

ج : من الممكن جدا أن يكون هذا نابعا منى . من تجربتى : لأن الشارع الذى كنت أقيم فيه كان فيه أمامى بيتان متشابهان : بيت مصطفى عبد الرازق وبيت على عبد الرازق . وكان البيت الذى يليهما يقيم فيه العشماوى . ثم منزل شخص آخر لا أذكره . وفى الجانب الآخر كان أحمد حسين زعيم حزب مصر الفتاة ، وفى أول الشارع من ناحية القصر العينى كان هناك حسين باشا رشدى ـ وقد مات قبل وعيى به ـ وكان صديقا لجدى . وفى ناحية من الشارع بيت إسماعيل سرى ، كان الشارع باسمه ، وقد خرجت جنازته من هذا البيت . وأنا بعد صبى صغير . وكان سكان البيت المجاور لنا يحكون لى أن شارعنا كان يجاوره ملعب كورة ، ثم بنيت فيه عمارة ، فرأيت ضجة لأن بناء العمارات كان ممنوعا فى هذا الشارع طبقا للوائح التنظيم . وكان الذى بنى هذه العمارة مقاول ، وربما كان هذا المقاول ظلا للحاج رمضان ، والإحساس بما سيحدث فى الشارع من تحول وتغير . وقد كان جدى رجلا بشارب أصفر من أصل تركى واسمه منصور جاهين . كان له ولدان أكبرهما يسرى منصور . وقد وصل إلى دراسة الحقوق ولم يتمها . وكان رجلا مزواجا وكنت أسمع عن واحدة من اللائى تزوجهن أنها كانت تصبغ شعرها بألوان متعددة . وربما فى جلسة واحدة غيرت لونها أكثر من مرة . أما الأصغر فقد تعلم فى باريس . وأخذ فرصته فى السلك الدبلوماسى . إلى أن وصل إلى مرتبة سفير .. وهذا الأخ الأصغر عندما كان فى مرحلة الدراسة جاءوه بمدرس هو أبى . وحدث أن أفصح أبى ـ فى حديث مع صديق له ـ عن رغبته فى الزواج بابنة منصور جاهين فزوجه جدى على الرغم من أن أبى كان فلاحا ، وأسكنه فى منزله ثم أوقفه . وهو بيتنا الموجود حتى الآن من طابقين ..

س : أرى تشابها إلى حد ما بين تاريخ زينب الشخصى . وتاريخ يوسف منصور فى « الأفيال » . « فزواج الفلاح بالفتاة الشقراء الجميلة بنت الأكابر ربما كان وراء « زينب والعرش » ؟

ج : هذه الأشياء موجودة داخلى . ومن الممكن جدا أن أقول نعم ..

س : والشارع وما فيه .. ربما كان وراء يوسف منصور فى الأفيال ؟

ج : هذا هو الأغلب .

س : ومن أين بدأت الرواية ؟

ج : بدأت الرواية عندى من فكرة الموت ، ومن إحساسى بالحياة وبالموت . لا كفكرة مجردة بل بالخوف من فكرة موت الإنسان . وهذا ما كان يشغلنى باستمرار .

س : لم يرد ذلك فى ذهنى إطلاقا .

ج : كان كل همى ألا ترد كلمة «موت» فى كل الرواية . من بدايتها إلى نهايتها ، وألا أذكر الموت . وقد كان هذا جزءا من حرب التعبير . وهو أن تعبر دون أن تذكر الكلمة المفروضة .

س : قبل أن ننتقل إلى التعبير أود أن أعرف هل كان الموت ـ إذن ـ فى الأفيال هما ميتافيزيقيا من هموم الحياة التى تفرض نفسها على تفكيرك ؟

ج : هذا واضح جدا فى رواية «الأفيال» .

س : هل الرواية عندك تبدأ هكذا بالفكرة . ثم تمتزج بالتاريخ أو بالتجربة الشخصية ؟

ج : أستطيع القول إنها تأتى من صدمة معينة تواجه الكاتب ماتلبث أن تتحول إلى رغبة فى محاصرتها أو فهمها والسيطرة عليها . فتبرز الفكرة ثم أبدأ فى إخراج الرواية . ولكن يكون هناك نوع من الصدمة فى بادئ الأمر .

س : من أى نوع ؟

ج : مثلا كان اهتمامى منصبا على الطبقة . فصدمتها كانت أن الأب يختلف عن الأم اختلافا كاملا . فترتب على ذلك أن الأم . بعد أن مات أبى وأنا صغير فى الثانية عشرة . منعتنى من رؤية أهل والدى بشكل حاسم . لأن أبى مات فى مقتبل العمر . فاتهم أقارب أبى أمى بأنها ربما تكون قد دست له السم . حيث لم يكن بينها ألفة ، لأن والدى ترك أهله وأقاربه وجاء إلى القاهرة وارتبط بها وعاش مع أقارب زوجته فى بيت يملكه أبوها . وقد كان هذا بالنسبة لى صدمة . والصدمة الثانية مثلا عملية إزالة الوشم الذى كان على يده وقد ذهبت معه وأنا بعد صغير إلى الطبيب الذى تولى إجراء عملية إزالته .

س : تكلمنا الآن عن صدمتين . وهذه الأشياء فى ذاكرتك فهل تأتى الرواية منها دائما ؟

ج : كيف ؟

س : من مخزون الذاكرة . من الوعى أو غير الوعى عندك .

ج : لا . أنا أتكلم عن نقطة البدء . فأنت تسألنى عما يحركنى . أو المنطلق الذى أبدأ منه . وردى على هذا أن الصدمة تضعنى أمام أوضاع طبقية مختلفة تفرض على الناس تصرفات فى سلوكها الإنسانى . وهذه التصرفات تثير نوعا من الصدمة أو الدهشة أو التساؤل الشديد داخل النفس . أى تفعل فى داخلى . ويترتب على هذا أنى من خلال هذه التجربة أبدأ التفكير . وهذا يستغرق وقتا طويلا . لأن ما أقوله بوعيى هو المعادل الموضوعى . لأنى بالطبع لن أنقل هذه التجربة عن طريق الوصف . ولكن لابد من إيجاد هذا المعادل الموضوعى لها .

س : وهل هذا المعادل الموضوعى يأتى من التاريخ أم يأتى من الواقع الذى نعيش فيه ؟

ج : المعادل الموضوعى لايأتى من التاريخ . ولا من الواقع . ولكنه يتكون ويتخلق كما يتخلق الجنين . دون أن تستطيع السيطرة على كيفية تخلقه . فأنا إلى أن تنتهى الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية . وهذا الأمر ينطبق على رواياتى حتى «الأفيال» .

س : لماذا اخترت الرواية ؟ . وقد كنت أتمنى ألا أخيفك بمسألة السن والزمن . فأنت تكتب منذ سنين طويلة .

ج : مسألة السن لم تعد تخيفنى بعد أن كتبت «الأفيال» . قبل «الأفيال» كنت أخاف . ولكن الأفيال خلصتنى من هذا الأمر . وهذا من وظائف الكتابة التى تهمنى ، لأنى عالجت نفسى بهذه الوسيلة . وقد صمدت أمام هموم حقيقية مثل موت أناس وانتهاء آخرين . وذهاب أناس ومجئ آخرين . وتغير الجو المحيط وما إلى ذلك .. ماذا يفعل الإنسان حتى ينجو من أثر هذا إلا بالكتابة ؟

س : هل كل رواية تكتبها تخلصك من هم من هذه الهموم ؟

ج : طبعا .

س : بدأت «زينب والعرش» بمناقشة حول كيف ينبغى أن يكتب الروائى رواية . وكيف يبدأ . ومن أين يبدأ . وما إلى ذلك . وهناك أيضا مخاطبة مع النقاد فى الأول وفى الوسط أحيانا ..

ج : ولكنى لست أول من فعل هذا . فقد فعله ديستوفسكى كثيرا .

س : ولكن هذا كان خاصية عندك . فهل هناك علاقة بين طريقة السرد فى «زينب والعرش» وطريقة السرد فى السيرة الشعبية : طريقة الحكى والشاعر والربابة ؟

ج : نعم . نفس طريقة الشاعر عندما يحكى ويتوقف ليحتسى فنجانا من القهوة ثم يعود للحكى مرة أخرى . وهكذا .

س : متى بدأت كتابة الرواية ؟

ج : بدأت كتابة الرواية منذ مرحلة مبكرة من عمرى . والأفضل أن أرجع إلى مذكراتى اليومية فهى تنقل الإجابة بصورة أفضل :
فمثلا فى ٥ مارس سنة ١٩٥١ جاءنى أحمد بهاء الدين بيوميات «أندريه جيد» لأنتخب منها صفحتين لأترجمها «للفصول» مع مقدمة قصيرة عن حياة الرجل .. سافرت إلى طنطا فى الاستراحة قرأت صفحات من اليوميات .. لاشيء يلهمنى أن أنتخبه وأترجمه .. تكلم أندريه جيد عن الناس . وعما رأى . أكثر مما تكلم عن نفسه . ولكن الأسلوب رائع .. أسلوب قاطع .. يعبر عن أشياء كثيرة بجمل مركبة .. أسلوب طلقات المسدس كما يقول كمال الشناوى .. لا أسلوب مبارزات السيوف .. ذكر لى بهاء فيما بعد أن جيد كان أبا للأساليب فى فرنسا .. فقلت له : لقد انتقلت عدوى أسلوبه إلى .. فى رغبة شديدة فى تقليد أسلوبه .. فى المقال الذى كتبته «للفصول» عن الزوج الذى ضاع فى الحياة الزوجية . كتبت هذه الجملة : له شارب .. له كرش .. يغط فى نومه .. يأكل ملء جفونه .. ما أسعدها .. «قلت لبهاء إن » ما أسعدها « فى هذا الموضع وبهذه الطريقة تقليد لأسلوب »جيد« شيء آخر هو أنى قررت أن أكتب يومياتى لأتمرن على الكتابة . ولأسجل مايمر بى .

س : حين كتبت هذه اليوميات .. هل كنت قد كتبت رواية «الجبل» ؟

ج : لا .. لم تكن قد كتبت بعد .

س : هل كان هذا قبل أن تكتب أية رواية ؟

ج : فى هذه الفترة كنت أكتب رواية أخرى . وهذه الرواية لم تنشر .. أشعر بحاجة للعمل فى الرواية .. لقد تأخرت وقتا طويلا حتى كدت أخشى أن تضيع منى .. الخطر فى أن أنظر إليها كصفحات ميتة ليس بينى وبينها صلة .. الأوراق الميتة من دلائل اليأس والسأم فى الحياة .. الأوراق الخضراء تظل نضيرة مادامت متصلة بالشجرة .. أخشى أن تنفصل عنى الصفحات التى كتبتها وتسقط وتموت ..

س : ما اسم هذه الرواية ؟

ج : لم أضع لها عنوانا ولكن عندى أصولها .. وقد كان موضوعها أن رجلا غنيا من الفلاحين تزوج امرأة من وسط أقل . وكان هذا الرجل تافها جدا . فضجت من الحياة معه . ثم دخلت فى علاقة فرضتها على شخص آخر فيه نوع من الخجل والارتباك ، تحس عندما يكلمك وكأنه يرجع إلى وراء . وفى الرواية جو شطرنج ـ وأناس يلعبونه وما إلى ذلك .

س : هل تدور أحداثها فى القرية أم فى المدينة ؟

ج : **ما بين العزبة ومدينة الرجل ، ورجل فرنسى . وقد بدأتها فى عام ١٩٤٩ تقريبا .**

س : ولكن ما السبب فى عدم اكتمالها ؟ .

ج : **لا أدرى .. وقد كتبتها كثيرا وأعدت كتابتها ، وفى كل مرة أشجع نفسى ، وأغير الأسلوب . وأعيد كتابه الفصل أربع مرات أو أكثر وقد قرأها كثير من أصدقائى حتى يمكننى القول إن أصدقائى كلهم قرأوها ..**

س : فيما قرأته من يومياتك أرى بذرة متأمل وناقد ومفكر وصحفى . ولكنك اخترت الرواية .

ج : **والرواية هى الأصعب . فأنا أؤدى عمل الصحافة فى سهولة بالغة ، أما التحدى الحقيقى بالنسبة لى فهو الرواية .**

س : هل كان الشكل الأصعب اختيارا خاصا بك وحدك ، أم كان اختيارا خاصا بشكل الرواية نفسه . وبمعنى آخر هل اخترته لأنك تحب الأصعب أو الأكثر تركيبا ؟

ج : **نعم أحب الأكثر تركيبا . بدليل أنى أحب جدا لعبة الشطرنج . وواضح أن عقليتى من طبيعتها ذلك .**

س : يبدو أن فكرة الرواية قد جاءتك فى اللحظة التى اكتشفت فيها تعقيد الحياة بكل جوانبها الاجتماعية والنفسية والأخلاقية والجنسية .. الخ فلكى تتعامل معها بالتعبير لم يكن أمامك إلا الرواية .

ج : **أنا لا أرفض هذا الكلام . فقد شعرت براحة وأنا أسمعه منك . وهذا يعنى أنه صحيح .**

س : لو رجعنا إلى السير الشعبية وجدنا فيها الراوى . فهل أنت الراوى فى رواياتك ؟

ج : **فى «الجبل» ـ أول رواية لى ـ كنت أنا الراوى وفتحى غانم .**

س : والروايات التى لاتكون الراوى فيها . مامدى وجودك فيها ؟ وهل تختار شخصية من الشخصيات تتوارى خلفها ؟ .. فى «زينب والعرش» مثلا أحسست ـ إلى حد ما ـ أن شخصية زينب هى المحببة إليك . وأن الرواية بشكل من الأشكال هى عملية دفاع عن قضيتها . وطوال الرواية لم يكن هناك صديق يتعاطف معها إلا «عم صالح» . فهل الراوى فى هذه الرواية هو «عم صالح» أو أن العين البصيرة فى الرواية هى عين «عم صالح» . وإلا فمن الذى يحكى فى «زينب والعرش» .

ج : **طبعا الراوى الذى نراه هو الذى يحكى ولكن ربما أثار هذا الإحساس لديك أن هذا الراوى هو الوحيد الذى تكلم عن «عم صالح» بأسراره ـ وما أكثرها ـ التى لم يتعامل بها مع غيره . سواء فى رؤيته للدنيا . والجو الذى يعيش فيه . ورحلته فى السخرة عندما ذهب إلى الجيش ورأى العفريت وغير ذلك ـ هذه كلها أشياء لم يعرفها أحد من الشخصيات التى تعامل معها «عم صالح» . ولم يتكلم عنها أحد . والكاتب وحده هو الذى يعرفها .. من هنا يمكن القول بأن هناك نوعا من التوحد بين الكاتب وشخصية «عم صالح» .**

س : هل للشخصيات التى تختارها فى رواياتك جذور فى الواقع ؟ مثلا هل لشخصية يوسف منصور صورة من الواقع ؟

ج : **نعم .. له وجود فى الواقع**

س : جدك لوالدتك كان اسمه منصور . فهل أنت يوسف ؟

ج : **فى حالات كثيرة «يوسف» مأخوذ منى ..**

س : هل هذا فى شخصية «يوسف» فى «زينب والعرش» ؟

ج : **فى كل من أطلق عليهم هذا الإسم من الشخصيات فى رواياتى . حتى فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» . على الرغم من أن الأقرب إلى رؤيتى فيها هو «هيكل» .**

س : بودى لو حدثتنا عن اللغة فى رواياتك .

ج : **إن ما أبذله فى تنقية الجملة مما يسمى «بلاغة» عمل مجهد جدا . فعندما أعبر بصورة تلقائية أجد أن هناك رواسب مما هو مصطلح عليه من قواعد بلاغية أو من أسلوب بلاغى . وهذه الرواسب لاتتفق مع الشىء الحقيقى النابع من التجربة التى أريد التعبير عنها . وهذا يزعجنى جدا . ومن التجارب التى لجأت إليها فى هذا المجال أنى كتبت بأساليب مختلفة لكى أبحث عن طريقة أعبر بها دون أن أتورط فيما يسمى «بلاغة تقليدية» . لأن الموضوع الذى أريد التعبير عنه لا يحتاج فى أغلب الأحيان إلى الفصاحة المتعارف عليها .**

س : فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» نستطيع أن نلاحظ ـ بوضوح ـ خلالا تتفاوت فى لغة كل شخصية من الشخصيات الأربع . فمبروكة تحكى بطريقة تختلف تماما عن طريقة يوسف من حيث اللغة ، وكلاهما يختلف عن طريقة «ناجى» .

ج : **كان من الممكن أن تكون اللغة مختلطة بلغة الصحافة من ناحية أن اللغتين ليس فيها الصور البلاغية . ولكن الفرق بينهما هو التعمد . وقد كنت متأثرا جدا بالكلام النقدى الذى كنت أتداوله مع «بدر الديب» حول نظريات «كالشيئية» وأسلوب «الحيادية» وأسلوب «هيمنجواى» الذى ليس فيه تشبيهات . والذى كانوا يشبهونه بالحصى النقى جدا فى نبع ماء صاف ليس فيه ظلال ولا ألوان .. هذا ماكنت أفعل مثله .**

س : هل جاء التأثر من المناقشة النقدية أم من النقد أم من هيمنجواى مباشرة ؟

ج : **من كل هذه العوامل مجتمعة . وقد كان النقاد من أصدقائى غير متخصصين فى اللغة العربية . ومنهم بدر الديب .**

س : ولكنه رجل لغة عربية . وأحد همومه التعبير بالعربية .

ج : **أعرف هذا . ولكن الفلسفة ليست عربية . وهذا هو الأهم . كان لفاطمة موسى دور أيضا فى مناقشاتها معى . وصفية ربيع أيضا قرأت لى وترجمت إحدى قصصى . بالإضافة إلى قراءاتى سواء فى الرواية أو فى النقد . وبداية كتابتى وأنا فى الجامعة كانت فى أثناء الحرب العالمية الثانية . التى اقتضت أن يكون كل شىء جديدا . ومن ذلك التعبير .. كل هذا أثر فى تجربتى . ولكن الأثر الأكبر جاء من «ألبير كامى» . ولغته خالية تماما من البلاغة . وهناك ناقد فرنسى لا أذكر اسمه يقول أن «سيمون دى بوفوار» لاتعرف كيف تكتب بالفرنسية . كان هذا الناقد يقول شيئا . كنت أخشى منه جدا . وهو قوله عنها إنها تكتب : «نحن خرجنا وأكلنا أكلة حلوة جدا . وأمضينا سهرة رائعة» . ويقول : «إن حلوة جدا . ورائعة وممتعة» . ومثل هذه الأشياء ... مادلالتها وما معناها ؟ ليس فيها تجسيد بل هى مجرد طنطنة . فماذا تعنى كلمة رائع أو عظيم هذا ماكان يخيفنى . وهو أن تسقط فى البلاغة فى الشعر العائم المبهم . ولذلك أشعر أن من واجبى أن أحاربها فمثلا رواية «الرجل الذى فقد ظله» . المطبوعة فى كتاب . تختلف تماما عن تلك التى نشرت فى حلقات من حيث الحجم . والنظر فى كليهما يوضح ماذا تم عمله .. ستجد فى الحلقات أحيانا لغة «انفجارات» . وهذا ما استبعدته منها عند طبعها فى كتاب .**

س : ولكن لماذا حدث ذلك ؟ ألأن المجلة تختلف عن الكتاب ؟ أم أنك تغيرت ؟

ج : **أنا تغيرت . بحيث أطلقت على الأجزاء التى استبعدتها «اللك» أو «الترهل» .**

س : هل يعنى ماتسميه «اللك» أنه لاينقل معرفة أم أن معناه أنه لاينقل إحساسا ؟ أو بمعنى آخر : هل احتفظت فقط بما هو معرفة ؟

ج : **لا ... كل مافيه الإحساس لابد أن يبقى . ومسألة المعرفة والإحساس لابد منها وإلا أصبح العمل خاويا . ولكن ماحدث هو أنى فقدت إيمانى بهذا الإحساس الناشىء عن مثل هذا النوع من الكلام . وهذا الأمر لم يزايلنى حتى الآن . وأنا فى حيرة . لأن رواية «الرجل الذى فقد ظله» تطبع الآن مرة أخرى . وقد طلبت من الناشر أن يأخذ الأصل من المجلة رأسا . لا من**

الكتاب الذى طبع من قبل . وربما كان ذلك لأنى وثقت فى نفسى ، أو لأنى أردت أن أترك نفسى على طبيعتها وتلقائيتها . ومن القراءات التى تأثرت بها مقدمة لرواية «الأبله» لدستويفسكى فى الطبعة الفرنسية . وقد قرأتها قبل أن يترجمها سامى الدروبى إلى العربية . وفى هذه المقدمة كلام عن كيفية تنقيح الرواية . لأن ديستويفسكى كان يكتب فى الجرائد والمجلات ، وأنهم كانوا يأتون به من مجالس المقامرة ليكتب فى ضوء شمعة . ولذلك فإن المسألة كانت مسألة فلتات .. وقد وضعت هذا الأمر فى تفكيرى . ولذلك كنت أنقح وأدقق حتى أبعد منها ما قد أراه لا يستحق . ولا أدرى الآن حقا ما إذا كان ما استبعدته يستحق ذلك أم لا . ولكن هذا الأمر فعلته فى «الرجل الذى فقد ظله» . أما «زينب والعرش» فلم ألجأ فيها إلى هذه الطريقة ، وكذلك «الأفيال» أما «حكاية تو» فلم تطبع حتى الآن فى كتاب . وبوجه عام فإننى لم ألجأ إلى ذلك فى الأعمال الأخيرة . ولكنى فعلت ذلك إلى حد كبير فى «الرجل الذى فقد ظله» . وفى «تلك الأيام» . ولكن الأخيرة أعيد طبعها بأصولها الأولى فى الحلقات . لأنى اعتقدت أنى ارتكبت جريمة ، لأننى عند طبع الكتاب الأول تصورت أن هناك أجزاء مما أسميه «الملك» . ثم تبين لى فيما بعد أنها ليست كذلك .

س : فى رواياتك مادة معرفية غزيرة جدا ، خصوصا المادة المتعلقة بالسياسة والتاريخ ، والتقرير الاجتماعى ، وبما يمكن أن يسمى «الأوتشرك» بمصطلح مكسيم جوركى . فهل تهدف إلى ذلك ؟

ج : أستطيع أن أقول إن هذه المسألة كانت واضحة لى حتى قبل أن أكتب رواية «الجبل» ، وبعد ذلك أتيح لى فى عام ٥٦ أو ٥٧ أن أعرف رئيس قسم الاجتماع فى جامعة برنستون . وكان اسمه «بيرجر» جاء هذا الأستاذ إلى مصر ليقوم بدراسة للبيروقراطية . وقد كتبت عنه مقالا فى روز اليوسف تلخيصا للكتاب ونقدا له . ولما أرسلوا إليه هذا المقال إذا به يرسل إلى رسالة يقول فيها إنه قرأ عروضا كثيرة لكتابه فى العالم ، وأنه أعجب بما كتبت ، وأنه يريد مقابلتى عندما يأتى إلى مصر . وجاء إلى مصر . والتقيت به . وتكلمنا . وأذكر مما دار بيننا من مناقشات ــ وقد عرف أنى أكتب القصص والروايات ــ أنه قال لى : «إن رؤية الأديب للمجتمع أحيانا ماتكون أصدق وأسرع وسيلة لتبين طبيعة المجتمع من الدراسات الاجتماعية» . وأضاف «إن هناك قولا كان يقوله أنجلز وهو أنه تعلم الثورة الفرنسية من ديكنز لا من المؤرخين» . المهم أن ذلك نبهنى إلى هذه القيمة . وأعطانى تأكيدا لشىء كان موجودا عندى من قبل . ولكنه أصبح بعد ذلك شيئا مبررا أيضا .

س : أود الآن أن تتكلم عن الهدف الذى تبغيه من الرواية . هل أنت داعية أخلاقى أو اجتماعى ؟

ج : بالقطع لا .

س : مع أن رواياتك لها أيديولوجيتها ؟

ج : تقصد أنى آخذ موقفا وأعبر عنه ؟

س : أو تكتشفه من خلال الكتابة .

ج : فما موقف مبروكة مثلا ، أو موقف سامية ، أو موقف يوسف السويدى ؟

س : أقصد موقف الرواية بشكل عام وما إذا كانت تشتمل على رؤية أخلاقية .

ج : مسألة الرؤية الأخلاقية عملية مزعجة جدا ، ولا أدرى ، ربما لو وضعها الكاتب فى ذهنه وقت الكتابة أفلتت منه الشخصيات .

س : هل تكتب دون أن يكون فى ذهنك هدف معين ، فكرى أو أخلاقى ، تريد أن تبشر به أو تدعو إليه ؟

ج : بالنسبة للشخصيات ، كل شخصية لها هدفها داخل الرواية . وهذا أمر أساسى . فأنت تستطيع أن تتبين أهداف الشخصيات : ماهدف عبد الهادى النجار ؟ أو ما هدف حسن زيدان ؟ أو ماذا كان يريد دياب أن يفعل ؟ ورؤية «عم صالح» للعالم . ولو كنت قد وضعت هدفا لكان من الممكن أن تضيع منى هذه الشخصيات أو بعضها . ولكن المسألة هى أنى فى البدء أضع الأساس الذى أبدأ منه وهو الشخصيات . ولكن فى إطار ــ إذا كان لابد من إطار . وهو موجود بالفعل ــ الصدمة أو المعاناة أو التجربة المفروضة على من الخارج أو من داخل نفسى . أن أتعرض لهذا الشىء المعقد الذى أسميه الحياة أو أسميه المجتمع الذى أعيش فيه . فى هذه الحدود نستطيع القول إن هناك هدفا يظهر أو يتخلق كما يتخلق الجنين . ولكنى لا أستطيع أن أجعل من الرواية رواية كفاح أو نضال من أجل أى شىء .

س : هل تلجأ إلى التخطيط فى كتابة الروايات ؟

ج : حتى آخر دقيقة فى كتابة الرواية لاأدرى ماذا سأكتب فيها .

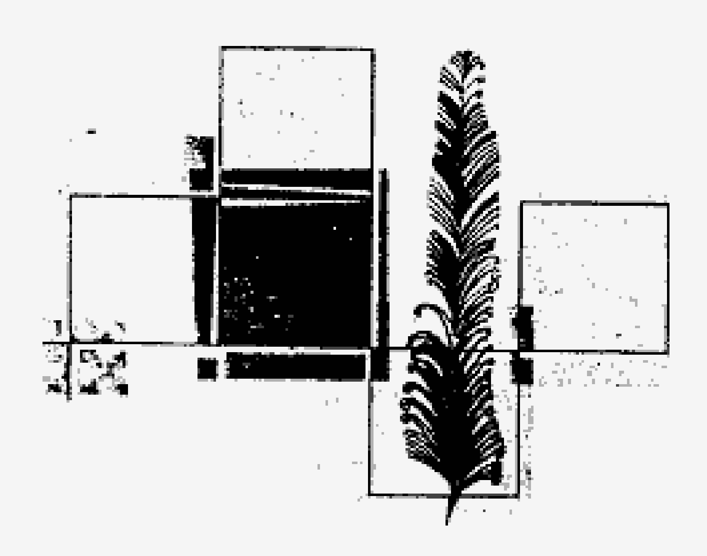
س : من أهم الروائيين الذين قرأتهم ؟

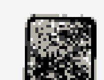
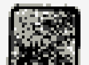
ج : ليس الأمر عندى أمر أهمية ولكنه أمر متعة . ومن الكتاب الذين قرأت لهم بمتعة كامى . ودستويفسكى . وبعض أعمال هيمنجواى وأكثر مايتملكنى قصصه القصيرة . مثل قصة «الأفيال البيض» .

س : هل لهذه القصة علاقة برواية «الأفيال» ؟

ج : لا أدرى . ولكنها من القصص التى أحببتها .

فتحى غانم



يوسف إدريس

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي قراءة وكتابة ؟ وماالدوافع والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بادئ ذي بدء لدي اعتراض على هذا السؤال ، لأن الفن القصصي أقدم أنواع الفنون .. وأقصد أن «الحواديت» تسبق القدرة على الرسم واستيعاب الرسم ، وعلى الموسيقى واستيعاب الموسيقى .. وعملية القص غريزية في أدائها وتلقيها . وقد كنت طوال عمرى مهتما بالقصة . لأنى كنت أحب الحواديت جدا . وبالطبع هناك في كل عائلة من تتوافر فيهم القدرة على القص .. وقد كنت أحبهم لقدرتهم هذه . وعلى الرغم من أن بعضهم كان شريرا في أشياء كثيرة ..

أما بالنسبة للقراءة فالحقيقة أنى بدأت بقراءة القصص البوليسية ، لأن القصص الأدبية كلها ـ باستثناء روائى واحد ـ ينقصها الخيط البوليسى الذى يجعل الإنسان يستمع إلى الحكاية . وهو مايتمثل في تتبع الأحداث . ومعظم القصص الأدبية ـ للأسف الشديد ـ ليس فيها هذا الخيط . ولذلك فهى لاتجذب القارئ العادى أو الطفل . ولهذا بدأت بقراءة القصص البوليسية نتيجة لما فيها مما يسمونه action . وهو الانتقال من حدث إلى حدث إلى آخر ،وليس مجرد الوصف الأدبى . لأنى كنت أشعر بغيظ شديد إذا لجأ الكاتب مثلا إلى قطع الحركة ليستطرد في وصف شارع ،حتى وإن كان ذلك في القصص البوليسية . فلم يكن لدى صبر على عملية الوصف . لأنى مشوق إلى تتبع الحدث ومايتتج عنه . وقد قرأت منها ربما الآلاف . وأذكر وأنا في دمياط أن كانت هناك مكتبة تضم مجموعة مكونة من سبعة عشر مجلدا قرأتها . وكذلك روايات الجيب التى ظهرت قرأتها كلها . ثم قرأت التاريخ أيضا . لأن التاريخ لايكتفى بمجرد الوصف ، بل يسجل الأحداث . وبقراءة التاريخ انتهت القصة بالنسبة لى . حتى بدأت التعرف ـ وأنا طالب في كلية الطب ـ على مجموعة ممن يكتبون القصة . وبرغم حبى الشديد للقصة لم أكن أتصور أنى سأكتب القصة . فلما تعرفت على هذه المجموعة . وأدركت أنهم بشر . حاولت أن أكتب أنا أيضا . وحين حاولت الكتابة نهجت النهج الذىأحبه في القراءة ، وهو إيجاد جذور القص . بمعنى أنى كنت أحاول أن أحقق في قصصى ما كان يجذبنى إلى قراءة القصص . ومايعجبنى في الحدث عندما كنت أقرأ القصص البوليسية . وما كان يثيرنى عند قراءتى للتاريخ . ومن هذه الأصول الثلاثة حاولت كتابة قصص تقرأ بشغف شديد . وعندما بدأت أفهم أنه من الممكن خلق قصة مصرية . خضت هذه التجربة . ولست أدرى مدى حظها من النجاح أو الفشل . وهذه هى قصة البداية على العموم . وفى الحقيقة أنا سريع الاستيعاب للحدث إلى حد اللهاث وراءه . ولذلك فإن اختيار القصة القصيرة هنا يحتاج إلى دراسة لمعرفة الأسباب التى تجعل الكاتب يؤثر هذا الاختيار على غيره ، مثل كتابة القصة الطويلة .. هل لأنه يتعجل تتابع الأحداث ، أم هى الرغبة في تركيز الزمن ، أم عدم القدرة على التسجيل ، أم أن هذا يرجع إلى قصر النفس . ولكن ما يسمى «النفس الطويل» في الرواية أسميه أنا «النفس الميت» . «النفس الطويل» يجعل الإنسان يحتمل فترات طويلة من الزمن ، وكميات من الأحداث لا معنى لها في رأيي . وعندى أننا لو استطعنا أن نحول القصة إلى معادلة رياضية برموز يستطيع الناس فهمها . فإن ذلك أفضل كثيرا من أن نكتب الروايات . القصة بدأت تأخذ عندى شكل قانون . بمعنى أن تكون القصة قانونا لشيء . حدث هذا بدءا من «أرخص ليالى» . وهى تحكى عن رجل ليس لديه مال فكان لابد أن يضاجع زوجته . لأن هذا كان يمثل بالنسبة له المتعة الوحيدة . لماذا ؟ لأن هذا قانون . وهو السائد في مصر . وقد أدرجت الأمم المتحدة هذه القصة في بحوث تحديد النسل في العالم الثالث . حيث ثبت أن هناك نقصا في المتعة . وهذا قانون صحيح في العالم الثالث كله . لأن الزواج هو أرخص متعة .

أما الدوافع والظروف التى كانت وراء اختيارى هذا النوع من الفن الأدبى . فالحق أنى لست أنا الذى اخترته . وإنما هو الذى اختارنى . لأنى جربت الشعر . ولكنى لم أحبه وذلك لأن النماذج الشعرية التى كنا ندرسها نماذج سيئة جدا ، فقد كنا ندرس أشعار أبى تمام والبحترى . ورأيى في تدريس الأدب العربى أنه يجب البدء بالشعر العامى مثل شعر بيرم التونسى . ثم الانتهاء بالمتنبى أو بامرىء القيس . ولأن دراستى للشعر بدأت بالشعر الصعب فقد كرهته . ولما لم يكن هناك أدب قصصى يدرس فلم يكن لى اهتمام بالقصة ،وأول مجموعة التقيت بها في كلية الطب لم تكن من الشعراء،بل كانت من كتاب القصة . ولذا بدأت تقليدهم في كتابة القصة . وجاء التقليد جيدا فامتدحوا ما كتبت . فواصلت الطريق . وقد اكتشفت من تأملى في قوانين النقد أنه لايوجد مايسمى كاتب قصة قصيرة أو كاتب رواية . كما لايوجد شاعر القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة . والأمر هو أمر رؤية شعرية أو رؤيه قصصية للعالم . وكلما تقطر الشكل كان أكثر فاعلية . فالرؤية القصصية تذوب في الرواية تماما . فمثلا لو كان هناك من الحكمة ماوزنه خمسة مليجرامات فإنه يمكن وضعه في نهر جار كما يمكن أن يوضع في كوب ماء . وسواء وضع في نهر أو في كوب فوزنه لن يتغير.وبصراحة أنا أستعرض كل أعمال نجيب محفوظ . وكل عمل من هذه الأعمال . فاجد أن أهم مافى كل منها ربما يأتى في جملة مباشرة أو جملتين من القصة . وهذا ماأخرج به من القصة . ولكن القصة ككل ماذا فيها ؟ ويمكن القول بأن كاتبا مثل تولستوى كان يكتب الرواية لأن لديه حقا رسالة يحس بها . ومن النادر في كتاب الرواية من يتوافر له هذا الإحساس بالرسالة .ورأيى أن فلوبير كتب «مدام بوفارى» لمأساة شخصية . ربما لأنه يريد أن يبرر لزوجته أعمالها . بمعنى أنه كانت له رسالة شخصية . وحتى شيكسبير . فأنا آخذ أعماله على أن كل رواية لها مناسبة خاصة داخل نظام الحكم الإنجليزى . فقد كان يرجع أحيانا إلى الأقنعة التاريخية من أجل أن يخفى الهدف السياسى لروايته . ولاشك أن رواية مثل ماكبث كانت تنطبق على شخص ما قتلته الملكة اليزابيث . وأنا أعجب من بعض الروائيين الذين يقولون إن عندهم ثلاث روايات أو أربع احتياطية . ولا أدرى كيف يحتمل الكاتب أن يكتب عملا لزمن مجهول ولقارئ مجهول ، مع أن المفروض أنه يكتب العمل اليوم ليقرأ اليوم . وليحدث أثره اليوم . وليرتد هذا الأثر على كاتبه اليوم فينتج عملا آخر ، لأن

الكاتب يستقبل ويصدر. ولكن ان يضع الكاتب علبا محفوظة يفتحها في الوقت الذى يراه فهذا صعب تصوره . ولهذا فإني اعد مثل هذا الامر صنعة او حرفية عند الكاتب .

إن كل قصة تكتب قانونها الخاص وزمنها الخاص . ثم إن هناك نقطة غامضة جدا . وهي القول بان قصة ما ستخلد . ومن يضع في اعتباره ان يكتب قصة خالدة فهو مخطىء . إذ تاتى النتيجة على عكس ماارتاى . لانه يراعى فيها قوانين سرمدية . في حين انه كلما راعى قوانين الحاضر فيها فإنها تصبح سرمدية . فالكاتب كلما تعمق في الحاضر . وكلما كان الحاضر صادقا . فإنه يصبح سرمديا . ولكنه إذا كان سرمديا بالوهم اصبح هشا من حيث الحاضر فلا يؤثر . وانا لا استطيع ان ازعم انى سأكتب قصة ابني بها الإنسان المصرى إلى سنة ٢٠٠٠ فهذا كلام لا معنى له . ولكنى استطيع ان اكتب قصة متسول اتفق مع الشرطى على تعطيل إشارة المرور حتى يتاح له التسول من اكبر عدد من السيارات المنتظرة . ثم يروغ منه . وهكذا . مثل هذه القصة يمكن او لا يمكن ان ينتج عنها قانون سرمدى . ولكن لا شان لى بهذا . وليست هذه مشكلتى .

واما فيما يتصل بموضوع الاستعداد الشخصي لكتابه القصة . او الميزة او المزايا التى يمكن ان تكون قد حدت بى إلى كتابتها . فسوف اتكلم عن مزايا القصة او ما اراه لها من مزايا. والحقيقة انى ارى ان القصة القصيرة والمسرحية هما انسب الاسلحة التى تمكن الإنسان من ان يقول مايريد : لانى ارى الرواية مثل الحرب التى تستمر سبعين عاما بلا نتيجة . ولكن الضربة الخاطفة هى التى تاتى في المسرحية او في القصة القصيرة . قد اقرا القصة في شهر فلا استطيع ان آخذ منها الانفعال المطلوب . ومن ثم فإنى لااستطيع ككاتب ان اعطى الانفعال عن طريق الرواية . اما المسرحية والقصة القصيرة فهما فنان يتيحان للإنسان ان يقول بشكل فنى وبشكل مؤثر جدا . ومن السهل ان ينسى القارىء تفاصيل رواية . ولكن من الصعب ان ينسى تفاصيل قصة قصيرة محبوكة .

ومن هنا نشا بعد الحرب العالمية فن الرواية القصيرة short novel وهى الرواية المكثفة . ولو اخذنا مثلا رباعية الإسكندرية لـ « داريل » وقرانا الجزء الاول منها وفرغنا منه . وهذا غير ممكن لانى حاولته . فسوف نجد الاجزاء الاربعة تعبر عن نفس الجو ونفس الشخصيات . وهناك كاتب ظهر حديثا في امريكا الجنوبية له رواية لو قرانا العشرين صفحة الاولى منها ـ وانا لا اتكلم عن القارىء العادى بل القارىء الكاتب الذى يحاول ان يرى الفن الجديد ـ لوجدنا ان الفن الجديد يظهر في الصفحات الخمسين الاولى . واما بقية الرواية (٣٥٠ صفحة) فما هو إلا حكايات امريكا اللاتينية . مثل جنرال ذهب وجنرال جاء : أمور لم تحدث أى تاثير في نفسى .

ومااريد ان اقوله هو ان بعض الفنون تبق . وليس هناك فن يلغى فنا آخر . والرواية لايمكن ان تندثر . فستظل موجودة . ولايمكن ان تلغى القصة القصيرة الرواية الطويلة . ولا القصيدة القصيرة الشعر . ولكن هناك رؤيا قصصية للعالم . وهذه الرؤيا تتحقق ربما بمدى واسع جدا او بمدى محدد ومركز . وانا من انصار التركيز . لأن هذا يتفق مع شخصيتى . ولا احب التطويل في القصص . ورأيى ان كاتب الرواية بوجه خاص له خصائص نفسية معينة . فلا بد أن تكون لديه قدرة كبيرة على التسجيل . ولذلك فإن كتاب الرواية جميعا يعملون مدة طويلة يوميا . والأستاذ نجيب محفوظ يقول لى ذلك . وكذا أصدقائى الآخرون من الكتاب. ولكنى من طبيعة مغايرة . فمثلا يحدث لى أن أكتب قصة قصيرة . وعندما أحاول تحبيرها أجد نفسى قد كتبت قصة اخرى . لأن حالتى النفسية تكون قد صبت على الورق بهذا الشكل . فإذا ماحاولت إعادة كتابتها وجدتها وقد تغيرت تماما . وهذا يضايقنى جدا . لأن عندى حوالى عشرين قصة . كل قصة منها تنقص حوالى اربعة سطور . ولكنى لابد ان ادخل في الجو النفسى الذى بدات به من اجل ان اتم القصة فلا استطيع . وذات مرة فعلتها في قصة واحدة هى قصة « حنونة » ولبثت سبع سنين . كل يوم احاول ان اتلبس الحالة التى كان عليها الصبى الذى قطعت ساق ابيه . والذى احب الفتاة المسيحية . ولكنى لم استطع . فاضطررت إلى كتابتها من جديد . مع انها كانت جميلة . لانى كنت في لحظة لم استطع ان استعيدها مرة اخرى .

اما كيف يبدا مشروع الرواية في نفسى . وهل يبدا من فكرة او من حدث او من شخصية واثر ذلك في اسلوب التنفيذ . فلن أجيب إجابة نظرية . مثلا رواية « الحرام » ... عندما خرجت من قريتى إلى المدينة وجدت ان العالم يتحدث عن القرية المصرية وكان الفلاحين جنس واحد . ولكنى اكتشفت ان الفلاحين يشكلون طبقات . مثل اكتشاف ان الشىء يتكون من جزئيات . تتكون من ذرات والذرات مكونة من جسيمات صغيرة . وقد كنت وقتها أومن بالطبقات الكادحة من الناس . وضرورة تجسيدها على المسرح . وفي نفس الفترة كتبت « ملك القطن » . فكتبت عن الفلاحين الأرستقراطيين . ويبدو ان الإنسان كلما كان فقيرا زادت كمية الإنسانية فيه إلى حد كبير . وقد كان دافعى حقا إلى الكتابة هو ان أكتشف عالما . ولذلك كتبت رواية طويلة هى بمثابة دليل سياحى لعمال التراحيل . لان هؤلاء الفقراء يمتلئون إنسانية ولايحولهم الفقر إلى وحوش . ولكنه يضع فيهم كمية كبيرة من الإنسانية . وعندما كتبت مثلا رواية « البيضاء » فقد كنت اريد ان اكتب تاريخ هذه الفترة من حياتى . لأن أحد الإحباطات الكبرى التى حدثت لى عندما دخلت السجن ـ لأنى كنت أعتنق الشيوعية . وكنت على استعداد للموت في سبيلها ـ ورأيت تصرفات الكبار والزعماء . وقبل ذلك كنت قد سافرت إلى بلاد الديمقراطيات الشعبية . اكتشفت ان هناك اختلافا كبيرا جدا بين القول والفعل . وبين النظرية والتطبيق . حدث لى نوع من خيبة الامل . بل كفرت بالشيوعية الستالينية من خلال فيلم كنت قد رايته هنا في القاهرة قبل المؤتمر العشرين بثلاث سنوات تقريبا وهذا الفيلم هو « سقوط برلين » . وقد رأيت فيه مالمست منه أن المساواة بين البشر ـ وهى مااقتنعت بالشيوعية من أجله ـ هى مجرد كلام . ثم بدأت من خلال التنظيمات المصرية أعرف أن التوجيهات تاتى من الحزب الشيوعى الفرنسى . فمثلا في غمار حرب السويس أجد ان المنشورات تتحدث عن السلام . في حين كان المفروض أن نعطى مفهوما مصريا خالصا للإنسان المصرى . ومثلما كنت احاول في القصة القصيرة أو الرواية أن أجد المفهوم المصرى او الشكل المصرى . فقد كنت أتمنى ان يجد التنظيم السياسى الصيغة المصرية الأصيلة . وفي رأيى أن التنظيم الوفى الوفدى شعبية . ولذلك كانت ناجحة جدا . ومن الغريب أن تظل حية لمدة ثلاثين سنة بصورة غير ظاهرة بدليل أنه عند إعادة تشكيل حزب الوفد انضم إليه مليون شخص . وذلك لأنها كانت صيغة شعبية حقا . مختلفة حتى عن الصيغة العربية . ورأيى أنها نجحت إلى حد كبير . ولنعد إلى موضوع الرواية . ورأيى أنها نوع من الموضوعات الكبيرة . لايمكن كتابته في القصة القصيرة . ويقصد به التعريف إما بفترة تاريخية معينة . أو فئة من الناس . والفكرة هنا هى فكرة التعريف أو التقديم لهذا العالم المجهول . والحقيقة أنى كتبت بعد ذلك روايات من النوع الذى يقصد به التعريف . وأما فكرة التخطيط فأنا أختلف عن الروائيين في أنى لا ألجأ أبدا إلى عمل تخطيط للرواية . ولكنى أعمل ـ مثل المسرح تماما ـ أرضية مثل الموقف. فمثلا عندى فكرة لعمل رواية عن عمال التراحيل . ولكن ما الموضوع الذى أكتبه عن الترحيلة ؟ مثلا أجد أن العمال يعترون بلقيط . ثم أبدأ في الاستمتاع بعملية تتبع خيط مثلما يفعل إنسان هوايته صيد السمك . يشد خيطه ليخرج السمكة . ولو أحسست بأنى فكرت في الأحداث التى أكتبها من قبل فإننى أتوقف عن الكتابة . لأنى أحس أنها أصبحت عملية عقلية في حين أنى أريد أن أخرج من عقلى القديم الذى هو العقل الحكّاء للقصة . وهذه العملية أشبه بالأم التى تضع وليدها الذى لم تخطط ملامحه

وهو جنين فى رحمها . ولكنها تكون فى شوق إلى رؤياه . لترى الصورة التى جاء عليها هذا الجنين الذى وضعته . كذلك الأمر بالنسبة لى . فهو أشبه بالعملية البيولوجية تماما . بمعنى أن العمل الروائى يخرج الأشياء التى يمكن أن تعدل فى تفكيرى الواعى وتفكير القارئ : فهى عملية أنثروبولوجية اجتماعية ، بمعنى أن يكون لكل قطاع من الناس من يعبر عن العقل الباطن الجماعى فيه على هيئة كتابة من أجل تغيير المجتمع .

لا . ليس هناك تخطيط وإلا كانت العملية عقلية حسابية . وهذا ماأفسد السينما المصرية وأما علاقتى بشخوصى الروائية . وماإذا كانوا من خلق . وماإذا كان لهم وجود سابق على وجودهم الروائى . فأنا الذى أخلق هذه الشخصيات على مزاجى الخاص . وأنا الذى أستمتع بهم . وأحب ضعفهم . وأحب بلههم وذكاءهم . وأحب أن أغيظهم . وهذه عملية تفاعلية .. واللغة هى لغة العقل القديم . وهذا موضوع نقاش خطير دخلت فيه مع طه حسين . لأنه كان يرى ضرورة أن أكتب بالفصحى . وقلت له إن افتعال اللغة . أو كونى أسيطر على اللغة سيطرة عقلية . سوف يؤدى ـ من ثم ـ إلى سيطرتى على الأفكار التى تخرج من داخلى سيطرة عقلية .

وعندئذ فإنى أختلق ولا أخلق . واللغة تخرج منى رغما عنى حتى وإن كانت تعبيرا عاميا . ولاينفع ولايفيد إطلاقا أن أضع لفظا مكان لفظ . لأن الفكرة تأتى مبنية على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات . مثل ملامح الطفل الذى يأتى عليها دون تدخل من أمه أو أبيه فى رسمها على صورة بعينها . والفن لم يدرس دراسة علمية . وللأسف فإن النقد الذى يدرس ـ وكثير منه فى مجلة فصول ـ يأخذ النقاد فيه العملية الأدبية وكأنها شىء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية . وأنا لى تحليل خاص . وقد حاولت أن التحقق بكلية الآداب . فحضرت المحاضرات لمدة يومين . ولكنى تراجعت عن هذه الفكرة . لأنى وجدت المسألة مجرد تفسير عقلانى لشىء غير عقلى . فأنا مثلا قرأت كلاما يبحث فى قصيدة شعرية لأدونيس . وفى رأيى أن هذه القصيدة لاقيمة لها . ولست أعدها شعرا على الإطلاق . فإذا بالناقد يحللها وكأنها قرآن .

والمسألة أول الأمر مسألة قبول ، وعملية القبول لاتخضع لأى منطق . ولكنها تخضع للإحساس . والفن ليس عملية كيمائية بل عملية بيولوجية . وعلى ذلك فلابد أن يكون الفن مقبولا من الناس أولا ومفهوما . ولكن بأعماق معينة . أما أن تأتى بقصيدة لا أفهمها على الرغم من أنى أشتغل فى مجال الكتابة . أيها قيل فى شرحها فإن ذلك لايغير من حقيقة أنى لم أفهمها .

ولابد عندما أقرأ الشعر أن يعجبنى . ولذلك فكلهم يكرهون نزار قبانى . مع أنه هو الشاعر الحقيقى الذى ظهر فى كل هذه الفترة . وما سبق فى شعر صلاح عبد الصبور هو الشعر الأول البسيط . وقد كان التفكير العلمى عند روائيى القرن التاسع عشر نتيجة للنهضة العلمية الضخمة التى كانت قفزة واسعة جدا من العصور الوسطى إلى العصر العلمى التجريبى . فذهل الكتاب عن دورهم . وما كان ينبغى لهم أن يغرقوا فى العلم . فأنا مثلا عندما أقرأ نظرية الكم Quantum theory فإنى لاأقرؤها لكى أكتب عنها رواية . أو أفسر البشر عن طريقها . بل أقرؤها بوصفها نوعا من الثقافة يعيننى على فهم العالم . ولكننى عندما أكتب فنا فإننى أنسى النظرية الكمية .

ولكن ماحدث هو أن العلم كان باهرا للغاية . حتى إن الأدباء أرادوا أن يجعلوا من أنفسهم علماء . فى حين أن الإنسان هو الذى يجب أن يكون المادة الخام للكاتب . بصرف النظر عن الاكتشافات العلمية . بل يجب على الكاتب أن يتجاوز هذه الاكتشافات . فمثلا إذا توصل فرويد إلى نظرية تقول إن الجنس هو أساس كل المركبات النفسية للإنسان فإنه يمكننى أن أكتب رواية أثبت بها أن المال هو أساس المركبات النفسية مثلا .

فدور الكاتب يختلف عن دور العالم تماما . وما حدث هو أن « جيمس جويس » . و « إليوت » وأمثالها . قد انهزموا أمام العلم ـ فى رأيى ـ فأرادوا أن يتزيوا بزى العلماء . وما كان ينبغى لهم ذلك . وقد حاولت تمثيل الكاتب فى قصة قصيرة فكتبتها بعنوان « يموت الزمار .. » . فالكاتب ـ فى رأيى ـ كالزمار أو كالمهرج أو كالصعلوك . ولكن كل كاتب يريد أن يكون عميد الأدب العربى . فى حين أن الكاتب فى الحقيقة حكاء أو قصاص . يمكن أن يجلس على مقهى ليروى نكتة . أو يمكن أن يسير فى قرية وينتقل من بيت إلى بيت . ومن مسجد إلى مسجد . وهذا دور الفنان . ومهمة كاتب القصة شاقة جدا . فمن السهل أن أقنع القارئ بصدق شعورى فى الشعر . ولكن من الصعب أن أقنعه بقضية موضوعية مثل تمرير الجمل من ثقب الإبرة .

وما يغيظنى كثيرا أن يتكلم البعض عن المرحلة الواقعية ليوسف إدريس فى « أرخص ليالى » . فى حين أن البطل فى « أرخص ليالى » لم يكن واقعيا إطلاقا . هل يعنى قولى إنه فى قرية أو يخرج من الجامع فيصطدم بالصبية . وأنه لايجد مكانا يذهب إليه ـ أنه واقعى ؟ أبدا . ولكن هذا هو الواقع الذى نعيشه وآخذ منه اللبنات التى يمكن أن أصنع منها رؤياى الشخصية . سواء بعدت أو قربت من الواقع . ولكن ليس هناك مايسمى « الواقع » . ومثلا عندما أتكلم عن « بيت لحم » . وأن رجلا مقرئا أعمى وأرملة ـ وثلاث بنات ولا يستطيع أن يفرق بينهن إلا بالخاتم . وأنه يقنع نفسه بهذه العملية فهل هذه واقعية ؟ ولكن هناك من يقول إن فيها مقرئا وامرأة تغسل . وفيها ثلاث بنات . وعلى ذلك فهى واقعية . أما إذا كتبت قصة مثل « الأورطى » فيقولون إنها ليست واقعية والحق أنها كلها واقع .

والنموذج الحى للفن غير المقصود هو الأحلام . فنحن عندما نحلم نرى أشياء لايمكن تخيلها فى اليقظة ولكننا نراها معقولة جدا فى الحلم . إلى درجة أن الإنسان يستيقظ من النوم وهو متأثر بالحلم بالتشاؤم أو بالتفاؤل . لأن كل عقل فيه إمكانية رؤية المسائل بالصورة غير التقليدية تماما . ولا أدرى بالضبط أين مكان هذه المنطقة من المخ . وهى لاتتفق كذلك مع تفسيرات فرويد للأحلام . ولكن هناك منطقة يختلط فيها العقل القديم بالحديث بقوانين ، بذرات ، بحركة الإلكترون ، بقدرة الإنسان على التنبؤ .

س : محصلة لتكوينه وعالمه هو . وقراءاته وتكوينه النفسى والبيئة التى يعيش فيها . ومن المؤكد أن أحلام الإنسان المصرى تختلف عن أحلام الإنسان الأمريكى مثلا ، لأن هذا ينتج عما يقابله فى حياته . وإذا كان الحلم تنفيسا عن رغبات غير محققة فى الواقع . أو تشكيلا للعالم بشكل مختلف ..

ج : أبدا .. وقد كنت أتصور أن الأمر كذلك . وقد يمكن اختراع عقار فيما بعد لاليخدر ولا ليسكر ولكن ليجعل الإنسان يحلم ، لأنها مرحلة من مراحل الوعى واللاوعى أو اختلاط الوعى باللاوعى . وهذا هو منبع الفن وهو اختلاط الواقع باللاواقع . والمصدق بغير المصدق . ومن الممكن مثلا أن نبدأ من فرضية مستحيلة كأن أقول نظرت فوجدت نفسى واقفا فوق قمة إفرست مثلا . وقد لا أكون ذهبت إلى إفرست ولا رأيتها ولا عرفتها . ولكن المشكلة هى القدرة على الإقناع . وموهبة الكاتب هى أن يقنعك بتمرير الجمل من ثقب الإبرة .

يوسف إدريس

إدوار الخراط

س : متى بدأ اهتمامك بالفن القصصي قراءة وكتابة ؟

ج : **بدأت أكتب القصة في سن مبكرة جدا .. بدأت أكتب القصة عام ١٩٣٦ ، وكنت أعمل أشياء غريبة جدا .**

س : كم كان عمرك في عام ١٩٣٦ ؟ وأين كنت ؟

ج : **عشر سنوات ، وكنت أيامها بالإسكندرية في غيط العنب ، وكنت مبهورا جدا أو متأثراً جدا بما كان يسمى أيامها «حرب الحبشة» ، وقد كتبت من خبر صحفي في جريدة أو في مجلة ، ربما كانت «مجلة» «اللطائف المصورة» أو «المصور» أو شيئا من هذا القبيل ، كتبت صفحة ونصف صفحة عن مقاتل حبشي يحارب فوق الجبال ، وأسقط طائرة وحدثت له حادثة مفجعة .**

س : هل كان ذلك نوعا من قصص المغامرات ؟

ج : **كانت مزيجا من قصص المغامرة والوطنية والدفاع عن الوطن والنفس . وأطرف ماأذكره من هذا الأمر هو أني لم يكن لي قراء ، فعلى من أقرؤها ؟ قرأتها على أمي ، وقد تصورت أنها قصة حقيقية .. وتأثرت جدا ودمعت عيناها . فقلت لها إني أنا الذى ألف الحكاية .**

س : ولكن ماالذى جذب انتباهك إلى حرب الحبشة ؟ الأخبار التى كانت تنشر أم الإحساس بالتماثل بين الشعبين المصرى والحبشى ومقاومتهما للإنجليز والطليان ؟

ج : **من الصعب جدا العودة بالذاكرة إلى ماجذب انتباهي في ذلك الوقت .. ولكن ماأذكره أني في عام ١٩٣٥ كنت في السنة الثالثة أو الرابعة من المرحلة الابتدائية ..**

س : ماذا كنت تقرأ في هذه المرحلة ؟

ج : **أيام طه حسين قرأتها في ذلك الوقت .**

س : هل كان هناك روايات قريبة إلى حدما من نوع القصة التى كتبتها : قصص مغامرات وطنية .

ج : **طبعا . كان هناك قصص من النوع الذى كنا نقرؤه كلنا في المغامرات . وقد كانت قراءتي الأولى للتوراة والإنجيل . وكان عندنا دولاب صغير مقفول . ولأنه كان مقفولا كان يمثل بالنسبة لي سحرا وجاذبية . ففتحته سرا فوجدته مليئا بكتب كانت تخص أخا لي توفي قبلها بعد . ووجدت من بين هذه الكتب كتاب مختارات في الأدب العربي القديم . عمله الآباء اليسوعيون في بيروت . فيه من ابن قتيبة وابن المقفع والجاحظ وكليلة ودمنة وشعر كثير . وهي مختارات كانت مقررة على الطلبة في المدارس الثانوية . وقد كان هذا الكتاب يمثل سحرا بالنسبة لي .**

وكان من بين الكتب «كليلة ودمنة» . وكان هناك كتاب اسمه الأدب والدين عند قدماء المصريين . ألفه مصرى . وهو كتاب مهم جدا . وقد قرأته وعمرى تسع سنوات . فكان له تأثير في تشكيل وجداني . وأشياء أخرى كثيرة من هذا النوع مثل كتب الترانيم .. ثم قرأت بعد ذلك روكامبول وغيره . وكنت شديد النهم للقراءة .

س : ولكن ماذا عن الكتابة ؟

ج : **تركت القصص لفترة وكتبت الشعر . ثم تطورت كتابتي مما كان يطلق عليه مجازا اسم الشعر إلى شعر عمودى شديد الفصاحة موزون ومقفى . وكان هذا وأنا في السنة الثالثة في المرحلة الثانوية . ولكن هذا الشعر لم يره أحد . ثم تطور هذا الشعر إلى الشعر المرسل . لأني كنت في هذه الفترة قرأت قراءات كثيرة وتأثرت بمدرسة أبو للو .. وقد كان ناجي وعلى محمود طه من أحبائي .. ثم تطورت إلى الشعر المنثور . وكان هذا الشعر يضم أشياء عن كيوبيد وديانا وزيوس والشيطان والملاك .. خليط من اليوناني والمسيحي . وأشياء عن الموت والحب والألم وغير ذلك .**

س : وإذن فقد قرأت التراث اليوناني ؟

ج : **قرأت الإلياذة التى ترجمها البستاني شعرا .. وبدأت أحفظ أساطير هؤلاء الآلهة . وعرفتهم . وعملت لهم قواميس دونت فيها كل إله ووظيفته وعلاقة كل منهم بالآخر . وهذا يوناني وهذا مقابله الفرعوني .. ومن الشعر المنثور : بدأت كتابة قصص أشبه ما تكون بالشعر المنثور . فتجد أشياء بعنوان «اليأس» و «الأوثان» و «الحريق» ، وكانت هذه الكتابات رومانتيكية وفيها كثير من التفلسف . ويخيل لي أني مابين ليلة وضحاها . أو بين سنة وأخرى . وجدت نفسي أكتب كتابة لا أخجل منها وكان ذلك سنة ١٩٤٣ .. وأول قصة كتبتها كانت في نفس السنة .**

س : ومن أين ينبع الإبداع عندك ؟

ج : **لا أستطيع أن أجيبك عن هذا السؤال . لأن ذلك مستحيل .. وسأزعم أن ماأقوله ليس إجابة عن هذا السؤال : فماذا يمكن أن أقول لك عن صبي أبوه صعيدى . هاجر من أخميم ثم الفيوم إلى الإسكندرية .. أبوه أكبر سنا من والدته بحوالى عشرين سنة .. تربى في غيط العنب . وهو حي شعبي فيه تركيز كثيف . وفيه في نفس الوقت مسجد سيدى كريم . الذى يهتمون جدا بذكرى مولده كل عام . وقد لعب مولد هذا الولى دورا مهما في طفولتي بما كان يجرى فيه من احتفالات المريدين والدراويش والخليفة وكل هذه الأشياء . وتقلبت الظروف بهذا الأب التاجر . إلى حد كبير إلى ضيق شديد . فعمل كاتبا عند تجار كانوا ـ من قبل ـ زملاءه . وأخذنا ننتقل من بيت إلى بيت بحثا عن السكن الأرخص . وهربا من توقيع الحجز على منقولات البيت . وترتب على ذلك أن انتقلنا إلى حي محرم بك . ثم عدنا مرة أخرى إلى حي راغب . في الحارة التى تظهر في أعمال كثيرة مثل «على الحافة» ، أو «قبل السقوط» . وهذه الحارة هي التى بدأت أقرأ فيها كيتس وشيللي وغيرهما . ولقد كانت تجربة القراءة والتربية الذهنية والمؤثرات الدينية في المدرسة وغيرها ـ كل هذه العوامل أحدثت في نفسي تأثيرا وأظن أن هذا شيء مهم .**

س : هل هذه محاولة لتفسير المصدر الذى ينبع منه الإبداع الأدبي عندك ؟

ج : **طبعا ليست هذه المحاولة تفسيرا لهذا السؤال ، لأنه من الممكن جدا أن تحدث كل هذه المؤثرات لإنسان مادون أن تؤدى به إلى الإبداع الأدبي .**

س : أعود فأسأل : من أين ينبع الإبداع القصصي في تصورك . وهل هو ينبع من مجرد التطور من القصة إلى الشعر العمودي المقفى فالشعر المرسل الرومانسي فالشعر المنثور فالشعر القصصي فالقصة مرة أخرى . ومن ثم يمكن الكشف عن جذوره في أصول الثقافة الأولى المبكرة . أم أنه كان محاولة لاصطياد معنى أو خلاصة معاني مجموعة التجارب الحياتية التى عشتها : تجربة الضائقة

المالية والاجتماعية وحضور الموت المستمر ، والتجربة الدينية ، واهتمام الآخرين بك ، والإحساس المبكر بالجنس وبالعلاقة الخاصة الروحية بالأب إلخ .

ج : **أنت تحاول أن تسبق إلى أشياء أنوى أن أقولها،فقد كان أبى قصاصا من الطراز الذى لايبارى ، كان يحكى لنا حكايات مغامراته أيام أن كان يعمل صرافا فى القرى المحيطة بأخميم وهو يجمع مال الحكومة ، ومايصادفه من مغامرات مع اللصوص والمناسر والفلاحين والعمد . ويحكى كيف قامت الحرب العالمية الأولى ، والحديث بين غليوم والإمبراطور نيقولا فى شكل حوار كما لو كان حاضرا ذلك المشهد .. الخ .**

س : هل سمعت شاعرا من شعراء الربابة ؟

ج : **لا ـ أبدا .**

س : ولكنك قرأت السير الشعبية ؟

ج : **نعم ، ولكنى لم أعاصر شعراء الربابة .**

س : هل تتصور أن والدك كان يقوم بنفس الوظيفة تقريبا ؟

ج : **بلا شك .**

س : أريد أن أسأل عن علاقة فن القصة عندك الذى يظن الكثيرون أنه مغامرة مبكرة فى الشكل ، ونوع مختلف عما كان سائدا ، فعندما كتبت «حيطان عالية» بدأت تكتبها فى الأربعينيات ، ونشرتها فى عام ١٩٥٨ ، ولكن الكتابة النهائية لها ربما كانت فيما بين سنة ١٩٥٤ و سنة ١٩٥٨ ؟

ج : **الجزء الذى فيه مغامرة وتجديد كان فى أوائل الخمسينيات . وقد كانت «حيطان عالية» أول مغامرة فيها هذا الأسلوب . وقبل ذلك تكاد القصص تقترب من الشكل التقليدى . و «حيطان عالية» فيها قسمان مبعثران بمكر قسم قبل الخمسينيات وقسم فى الخمسينيات المبكرة وهو القسم الذى كان فيه مغامرة واختراق . وفى الأربعينيات كتبت مثلا قصة «أبونا توما» وقصة «الشيخ عيسى» وربما أكون قد أعدت صقل بعض الأشياء . ولكنها كانت تقليدية تقريبا ، مع أن الرؤية ـ فيما أظن ـ كانت مختلفة والتعبير أيضا .**

س : وصلت إلى استنتاج لا أدرى ما إذا كان سيصدق أم لا .. أنت وصلت إلى الشكل فى «حيطان عالية» وحدث تطور كبير فى «ساعات الكبرياء» على طول المدى الزمنى بينهما ، وهذا الشكل ابتكرته أنت . وفيما أظن لم تكن قد قرأت عن تيار الوعى . لا جويس ولا بروست ولا جوردان .

ج : **حتى الآن لم أقرأ بروست كاملا ، وهذا اعتراف خطير،وإنما قرأت منه أجزاء فقط . وقد قرأته متأخرا ، ولكنى قرأت جويس.أما دبلرز فقد قرأته فى الفترة الأولى سنة ١٩٤٣ أو سنة ١٩٤٤ ولم أكد أفهم ثلاثة أرباعه .**

س : فى تصورى أن الشكل التجديدى الذى وصلت إليه فى «حيطان عالية» كان من ابتكارك ، وفى تصورى أيضا أنه كان نتيجة امتزاج كل هذه التجارب : الأدبية ، والتجارب الحياتية بشكل أساسى .

ج : **مع اهتمام كان يسبق هذا الشكل فى الأعمال السريالية.ومن المحتمل جدا أن يكون افتتانى بالسريالية ، سواء فى الفن التشكيلى أو فى الشعر هو العامل وراء ماتسميه الابتكار فى الشكل .**

س : هل هناك علاقة بين الرؤية السريالية والتجربة الدينية أو الرؤية الدينية ؟

ج : **طبعا،وهناك تصور أيضا أن السريالية تجربة صوفية ، حتى فى الفن التشكيلى .**

س : لكنك فى جوهرك رومانتيكى .

ج : **على العكس ، فأنا ضد الرومانتيكية إلى أبعد مدى . وقد يبدو أن قولى هذا فيه شىء من السخرية والتهكم العقلى لمحاصرة هذا الجوهر الرومانتيكى أو وضعه فى حالة من التوازن أو التعادل ، لأن إحساسى طبعا هو أنى لا أخجل من الرومانتيكية ، ولكن القضية ليست قضية رومانتيكية ، بل قضية العاطفية المحرقة التى أشعر أنى معرض لها ، فليس عندى مناعة إزاءها،إن الواقع صلب وخشن ووعر وحاد ، ولاينبغى أبدا أن يغفل المرء عن هذا الواقع وعن هذا النوع من المعادلة بين الإغراق فى العاطفية والجوهر الآخر . أليست الرومانتيكية هى الهوى المشبوب ؟ ولكن المهم هو أن توضع فى إطارها الحقيق ، أو الواقعى ، أو المتوازن .**

س : هل هذا نوع من الخوف من الهزيمة ؟ لأنك إذا أسرفت فى الواقعية أو استسلمت لها ...

ج : **الخوف من الهزيمة قائم على الدوام ، لأن الهزيمة محققة ، وليس لهذا الهوى المشبوب من مصير فى النهاية إلا الهزيمة ، إلا فى لحظات قليلة ونادرة وساطعة ، وهذه إنما تتحقق على مستوى الفن ومستوى الحياة . فالفن هو الحل . ولكن حتى الفن بالنسبة لكاتب مثلى غير محترف ، يتحقق أيضا فى لحظات نادرة ، وقليلة ، فعلى مستوى أربعين عاما من العمل بالنسبة لى ماذا عملت ؟ القليل جدا .. وهذا صحيح .. فالفن هو الحل ولكن هناك فترة طويلة جدا من الانتظار ، والمعاناة الصامتة غير المكتوبة ، التى لم تتحقق لأنها لم تتحول إلى فن وهناك عشرات من المشروعات المجهضة .**

س : أود أن نتكلم الآن عن الشخصيات.. أمامنا الآن رواية لك هى «رامة والتنين» ونحن نتكلم عن الفن الروائى ، ولكن فى الغالب سنتكلم عن الفن القصصى بشكل عام من أين جاءت الشخصيات ؟ أو من أين جاء «ميخائيل» فيما على وجه التحديد ؟ هل هو مزيج من القديس والملاك ميخائيل ومنك ؟

ج : **هذا سؤال ماكر.يجوز أن يكون فيه شىء منى ، ولكنى أزعم أن ليس فيه شىء من الملاك ميخائيل ، وأنه ليس أنا بالكامل ، بمعنى أن ليس هناك تطابق بين ميخائيل وكاتب الرواية . وهناك مواقف وقضايا يقولها ميخائيل ليس كاتب الرواية مستعدا لأن يوقع عليها . ولكن بالقطع هناك جانب كبير من كاتب الرواية فى ميخائيل ، بمعنى أن هناك إمكانية تصور ميخائيل على أنه جزء مقتطع من الكاتب ومضاف إليه ، ومذهوب به إلى حدود لم يستطع الكاتب أو لايستطيع ، أو لايقبل أن يذهب إليها . وباعتباره جزءا مقتطعا فهو جزء ناقص من الكاتب ، بالإضافة إلى أنه جزء مضاف إليه .**

س : من أين جاءت الإضافة ؟

ج : **بمعنى أنه ربما كانت هناك إمكانيات أو احتمالات فى الكاتب لم تتحقق ، ولايمكن أن تتحقق ، فى الواقع ، ولكن يمكن أن تزدهر وتتفتح فى الرواية .. هذه هى الإضافة . أما الانتقاص فهو فى أن هناك جوانب من الكاتب لم يشر إليها ولم تكن موجودة أصلا فى ميخائيل بضرورة التركيبة الفنية فى الرواية . والخلاصة هى أنه ليس هناك تطابق . ولكن هناك نوع من التمازج والتجاوز والنقص بين المؤلف والبطل .**

س : لقد أطلق ميخائيل على رامة أسماء كثيرة جدا فى الرواية : سماها إيزيس ، وسماها ديميتير ، وسماها السيدة زينب ، وسماها أم الأنوار .. وأسماء كثيرة أخرى ؟

ج : **كان هذا مسعى الرواية وفيما أتصور أنه كان يجمع بشكل كامل للتوحد من خلال الطرق الفنية المختلفة ، ومن خلال الأساليب الفنية المختلفة . بين شيئين : بين شخصية روائية متجسدة ولها الاهتمامات والظروف والملابسات الحية ، ولا أريد أن أقول الواقعية ، بحيث تصبح شخصية روائية كاملة وحقيقية ، وبين أن يكون لها ظلال ، وهذه الظلال أشارت إليها الرواية فى هذه الأسماء المختلفة ، من إيزيس إلى عشتروت . ومن الأثنيا إلى العذراء مريم ، ومن السيدة زينب إلى أرض مصر ، ومن أول الحقيقة وجوهر الأنوثة إلى مطلق المعرفة والآخر الذى هو جزء لايتجزأ من الذات . كل هذه الظلال أو الترتيبات مفروض أن الرواية تنقل أو تخلق توحدها بهذه الشخصية التى تعيش الآن فى واقع المجتمع المصرى ، الذى يشارك فى الأحداث السياسية والاجتماعية اليومية العادية الصغيرة التى يمر بها أى شخص فى علاقته بأى امرأة الآن وهنا .**

س : يلاحظ أن لغة الرواية ، سواء كانت فى السرد أو على لسان رامة أو على لسان ميخائيل تبدو واحدة ، وليس هناك ما يميز بين لغة رامة ولغة ميخائيل

مثلا . فما قولك ؟

ج : لا أظن ذلك صحيحا . وهذه الملاحظة أبداها بعض القراء المتذوقين.ولغة رامة فى أحيان كثيرة ـ ولا أقصد اللغة بمفهوم تركيب الكلمات ولكن بما تقول اللغة ـ لغة المرأة الواقعية التى تتعرض للظروف الاجتماعية والنفسية التى تعيشها شخصية رامة . وعندما كان ميخائيل يناجيها أو يتحدث إليها ربما بنبرة رومانتيكية أو بشطحات أو بصبوات شاعرية . كانت رامة أساسا هى التى ترجعه إلى أرض الواقع . وكانت رامة أساسيا هى التى تقيده بل تحدده أيضا . وإذن فبهذا المعنى هناك اختلاف . حقا كان ميخائيل يعود فيعلق على الشطحات الرومانتيكية بلهجة سخرية وتهكم . محاولا العودة إلى أرض الواقع . ولكن من منطلق مرارة الإحباط واليأس من عدم إمكانية تحقيق هذه الشطحات . وأما فى نبرة رامة فالواقع هو الأساس وليس الشطحة الشاعرية .

س : ولكن تركيب الكلمات والجمل واحد.

ج : أنا لا أتكلم من حيث تركيب الكلمات والجمل . بل أقصد ماتؤديه هذه التراكيب من معنى . وهذا هو الأساس ، وهو مايعنيني . وفى وسعنا أن نتساءل : هل يمكن باستخدام نسيج واحد أو متقارب أو متناغم من الكلمات والأساليب اللغوية نقل أو خلق أنماط مختلفة من التواصل والتعبير؟ . أنا أزعم أن هذا ممكن وهذا هو الدليل الذى سقته يشهد على ذلك .

س : هذا المصطلح مفاجىء . وأخشى أن تكون قد استخدمته لمجرد التبرير النظرى للمسألة .

ج : هو طبعا تبرير،ولابد أن يكون تبريرا نظريا لاحقا على العمل الروائى ، لأن هذه المشاكل لم تكن مطروحة فى ذهنى عند كتابة الرواية ولكنها تحل فى مستوى آخر .

س : ولكن القضية فى «رامة والتنين» مختلفة شيئا ما ، لأن وحدة اللغة أو وحدة النسيج اللغوى عند الشخصيتين من الممكن أن توحى بأن الشخصيتين مجرد انعكاسين لذهن المؤلف ..

ج : وهذا بالطبع خطأ . ولم يكن هناك أسهل من استحداث لغتين أو ثلاث ، ولكن هذا يمثل حيلة سهلة وقريبة تكاد تكون فجة . هل نجحت الرواية فى الوصول إلى الهدف من استحداث لغتين عن طريق لغة واحدة ؟ هذا هو المهم . فبطريقة تعبير واحدة أقول المعنيين . وأخلق شخصيتين أو أكثر.

س : إن هذا يقودنا إلى الفن التشكيلى ، فالرسم الذى يرسم على سطح واحد له بعدان اثنان فقط . ولكنه يعطى إيهاما بالبعد الثالث .

ج : وأحيانا باختلاط كل الأبعاد فى الفن السيريالى ، وهذا هو الذى حدث فى هذه الرواية : اختلاط الأبعاد وتمازجها بحيث لايكون هناك بعدان أو ثلاثة . بل يمكن أن يكون هناك أكثر.وهذا مانجده فى اختلاط الأزمنة واختلاط الأمكنة ، فالمكان ليس مكانا واحدا بالقطع .

س : فى الرواية عشرات الأمكنة .

ج : أقصد فى لحظة نفسية واحدة ، وفى وصف لمكان واحد . هناك ـ إذا صح التعبير ـ تراكب الأمكنة . فالقضية التى أثيرت ذات مرة . هل هذه الكنيسة فى الإسكندرية أم فى روما ؟ الجواب عنها هى فى المكانين . بل فى أكثر من مكانين أيضا . وقد أشار بدر الديب إلى مايمكن أن يكون أقرب إلى فهم هذه النقطة وهى أن وضع الواقع والذكريات والأحلام فى مستوى واحد . ليس هذا فقط . بل إذا صح التعبير فى نقطة انصهار واحدة بحيث يكون الواقع هو نفسه الوهم . وبحيث تنتفى السدود والحواجز التى أظن أنها ليست فى الواقع . وليست حقيقية بين المستويات الثلاثة ، لأن هذه المستويات فى تصورى ماهى إلا مستوى واحد كثيف ومركب من هذه العناصر الثلاثة وغيرها . بحيث تصبح عناصر الواقع والحلم . والوهم والفكرة . والخيال والأمنية والإحباط . كيانا واحدا أو عجينة واحدة . وأظن أن هذا ماتحاوله الرواية . سواء على مستوى اللغة نفسها أو التعبير الشكلى . أو على مستوى ماتقوله اللغة من داخلها . أو تخلقه على المستويين اللذين تحاول اللغة التعبير عنهما .

س : معنى ذلك أن اللغة فى الرواية ، أو الرواية نفسها . لاتنقل معرفة ؟

ج : لاأظن أن هناك معرفة إلا بهذا المعنى ، أعنى المعرفة الشاملة .

س : هل يمكن تسميتها «المعرفة الشاعرية» ؟

ج : بل «المعرفة الفنية »،وإذا زاد الطموح أمكن للمرء أن يقول «المعرفة» وحسب ، لأن المعرفة حتى إذا كانت فلسفية فهى أقل من «المعرفة» بشكلها العام . والفن يعرض حقا لمشاكل فلسفية ، ماالإنسان؟ لماذا نولد ولماذا نموت ؟ كيف نحب ولماذا نحب ؟ ولماذا نعانى ؟ ماالألم ؟ وماالوحدة ؟ ماقصتنا فى هذا الكون ؟ وماقصتنا فى هذا المجتمع ؟ وسعينا نحو العدل ، ونحو الحرية .. كيف نعيش وكيف نموت ؟ بهذا الوضع المجرد يبدو أن هذه قضايا فلسفية . ولكن هذه هى القضايا المعرفية . كيف نصل إلى أن نتواصل أحدنا مع الآخر فى هذه المحنة الجماعية الإنسانية المشتركة بشكل لايعزينا فقط عنها . بل يعرفنا بها ؟ فأين هذه الهموم من قضايا كتابنا ؟ وكيف يتداولونها ؟ هذا هو السؤال .

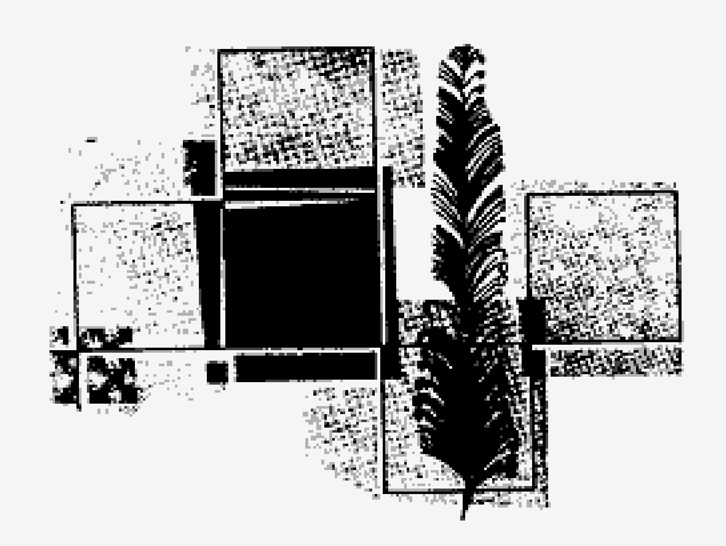
س : وأنت .. بم تشغل نفسك الآن ؟

ج : الآن أكتب رواية جديدة . وأنا يشغلنى الآن شيئان : إعادة كتابة رامة وتكملتها ، وإعادة كتابتها أيضا كما لوكانت هى مرة أخرى .. كيف يكون ذلك ؟ لا أدرى .. وفى نفس الوقت أيضا إعادة كتابه «اختناقات العشق والصباح» .

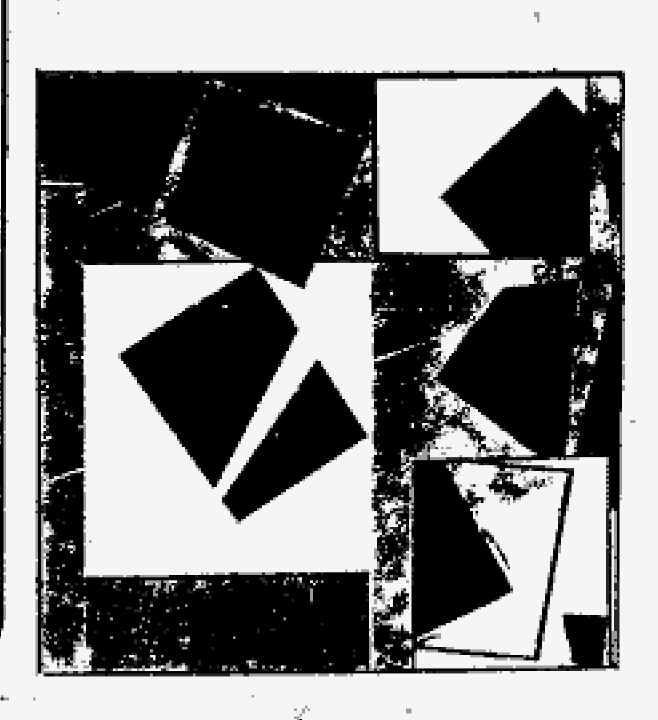
س : ولكنى ربما أستطيع إلى حد ما أن أتخيل ماذا سيحدث فى رامة . وفى هذه المرة ستكون رامة هى الأساس . وليس ميخائيل .

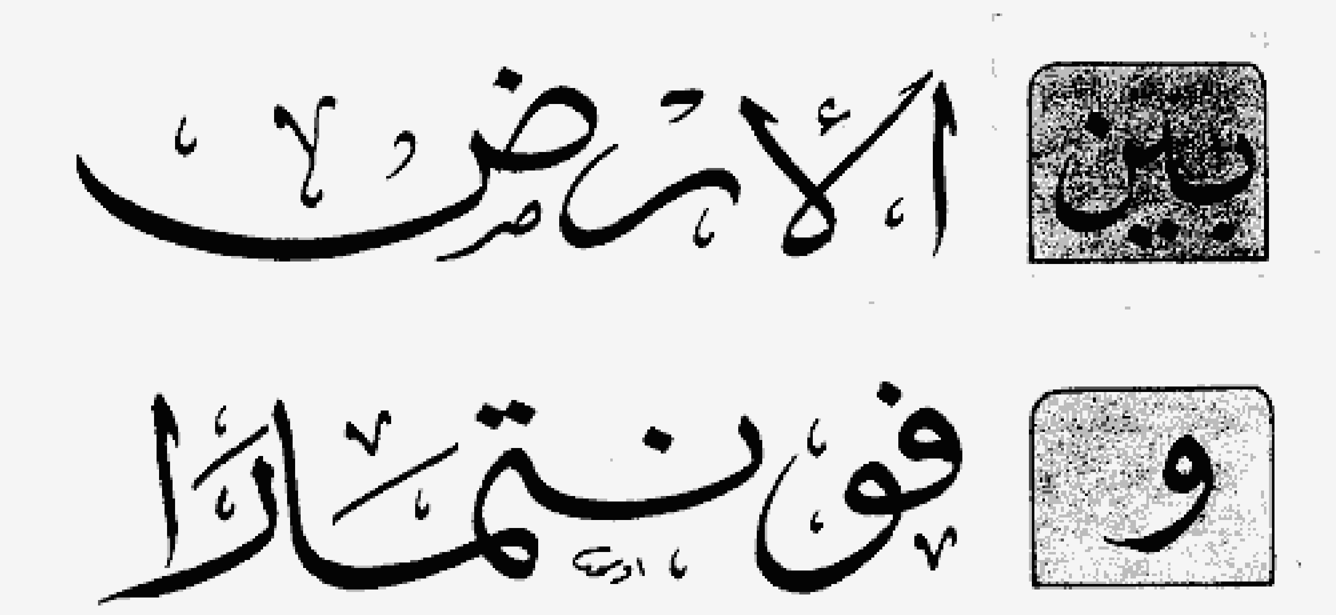
ج : ربما لا .. ربما كان التنين،أو الخلفية التى تتحرك فيها رامة والتنين . ولكن ماهى؟لست أدرى .

ادوار الخراط




الواقع الأدبي





بين الأرض وفونتمارا

عباس أحمد لبيب

مقدمة :

هذه الدراسة لا نهدف فحسب إلى تقديم دراسة مقارنة لرواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى ورواية «فونتمارا» للكاتب الإيطالى سيلونى . بل نهدف كذلك إلى محاولة تلمس طريق للدرس الأدبى . ولا نتخذ منهجا محددا لا نخرج عنه ، وإنما نعتمد على النص بالدرجة الأولى .

السؤال الأساسى والمطروح هو لماذا تدخل هذه الدراسة فى إطار الدرس المقارن ؟

لعل الإجابة التالية كافية :

١ ـ إن كلا العملين يتجه إلى الأرض . ليس من زاوية : العودة إلى المنبع ـ كما تفعل الرومانسية . وإن بقيت صورة (الأرض ـ الأم) بل من زاويتين :

(أ) الرغبة فى إبراز رؤية واقعية للقرية . وهو أمر لمس كلا الكاتبين عدم وجوده فى الأدب السابق عليهما إذ يُعرض سيلونى بالصورة التى رسمها الأدب عن جنوب إيطاليا كما يُعرض الشرقاوى بقرية زينب التى لا تمثل قريته(١) .

(ب) إن كلا العملين يتجه إلى الأرض فى مواجهة حكم ديكتاتورى يطمس كل شئ . ومن هنا كان التمسك بالأرض مقابلا فنيا لمحاولة الطمس .

٢ ـ لكن ما سبق لم يكن ليكفى ـ وإلا لكان علينا أن ندرس فى مجال الأدب المقارن كل الروايات الواقعية التى تحدثت عن الأرض وما أكثرها باختلاف منابعها ـ بدون الجزم بجانب التأثير والتأثر وهذا ما أمكن تحديده من الدرس المدقق للروايتين . خاصة مع اعتراف الشرقاوى بهذا(٢) . كما توجد شواهد كثيرة على هذا التأثر الذى كان طبيعيا لأسباب عدة :

(أ) استمد الشرقاوى كثيرا من تكوينه الفكرى الباكر من النشاط الثقافى لما سمى بالاتحاد الديمقراطى الذى تكون فى ١٩٣٩ وضم مجموعة من الإيطاليين المناهضين للفاشية(٣) .

(ب) اشتراك الشرقاوى فى نشاط لجنة نشر الثقافة الحديثة التى كان مصطفى كامل منيب من مؤسسيها ، ومصطفى كامل منيب هو أول من ترجم فونتمارا إلى العربية فى ١٩٤١ م .

(ج) ظروف مناهضة الفاشية جعلت السلطات الإنجليزية أو الحكومة المصرية تتغاضى كثيرا عن النشاط اليسارى الموجه ضد الفاشية . ولعل هذا يفسر طبع الترجمة الإنجليزية لرواية فونتمارا لتوزع على جنود الجيش الإنجليزى .

٣ ـ ثمة تشابه واضح بين العملين . لكن ثمة اختلافا أيضا بين العملين يرجع إلى حس الشرقاوى التاريخى والفنى إذ نلمس :

(أ) الفارق بين أطراف الصراع فى القرية المصرية وأطراف الصراع فى قرية إيطالية . ولا نزعم بذلك ما يزعمه البعض من اختلاف ، بل فقط نشير إلى اختلاف خصائص الصراع لا اختلاف طبيعته .

(ب) الفارق بين معركة وطنية ضد سلطة احتلال وحكم يساندها وبين معركة ضد نظام حكم عندما يتعارض مع مصلحة الفلاحين .

ولعل الشرقاوى قد تجاوز أحيانا الحقيقة التاريخية كما يذهب د . عبد المحسن بدر(٤) لكننا لا نهتم بهذا قدر ما نهتم بالتوظيف الفنى .

تبقى نقطة أخيرة وهى طبيعة منهج التحليل الذى اتبعته فى التعامل مع العملين :

١ ـ انطلقت أساسا من النص ، بعيدا عن أى تصانيف مسبقة وإن استفدت بالطبع من مثل تلك التفسيرات .

٢ ـ عدم إمكانية تحليل التركيب اللغوى والمقارنة بين الروايتين من هذه الناحية كانت بسبب غياب الأصل الإيطالى . فالشرقاوى تأثر بالرواية من خلال الترجمة العربية والترجمة الإنجليزية .

٣ ـ لا تدعى هذه الدراسة سبق الكشف عن تأثر الشرقاوى «بفونتمارا» ، ولا تتعلق بأعتاب البنيوية ، وإن كان من الضرورى لتحديد موقعها معرفة أنها كتبت أساسا كبحث قدم لإكمال متطلبات السنة التمهيدية للماجستير . كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٧٤ .

وتتمثل جوانب التحليل فيما يلى :

١ ـ الوحدات الوظيفية وحركة الرواية .

٢ ـ تراكم الوعى .

(أ) الخدعة .

(ب) الفعل ورد الفعل .

(ج) حركة المجموع .

(د) تبلور إجابة السؤال : ما العمل ؟

٣ ـ بناء الحكى .

(أ) الراوى .

(ب) الزمن .

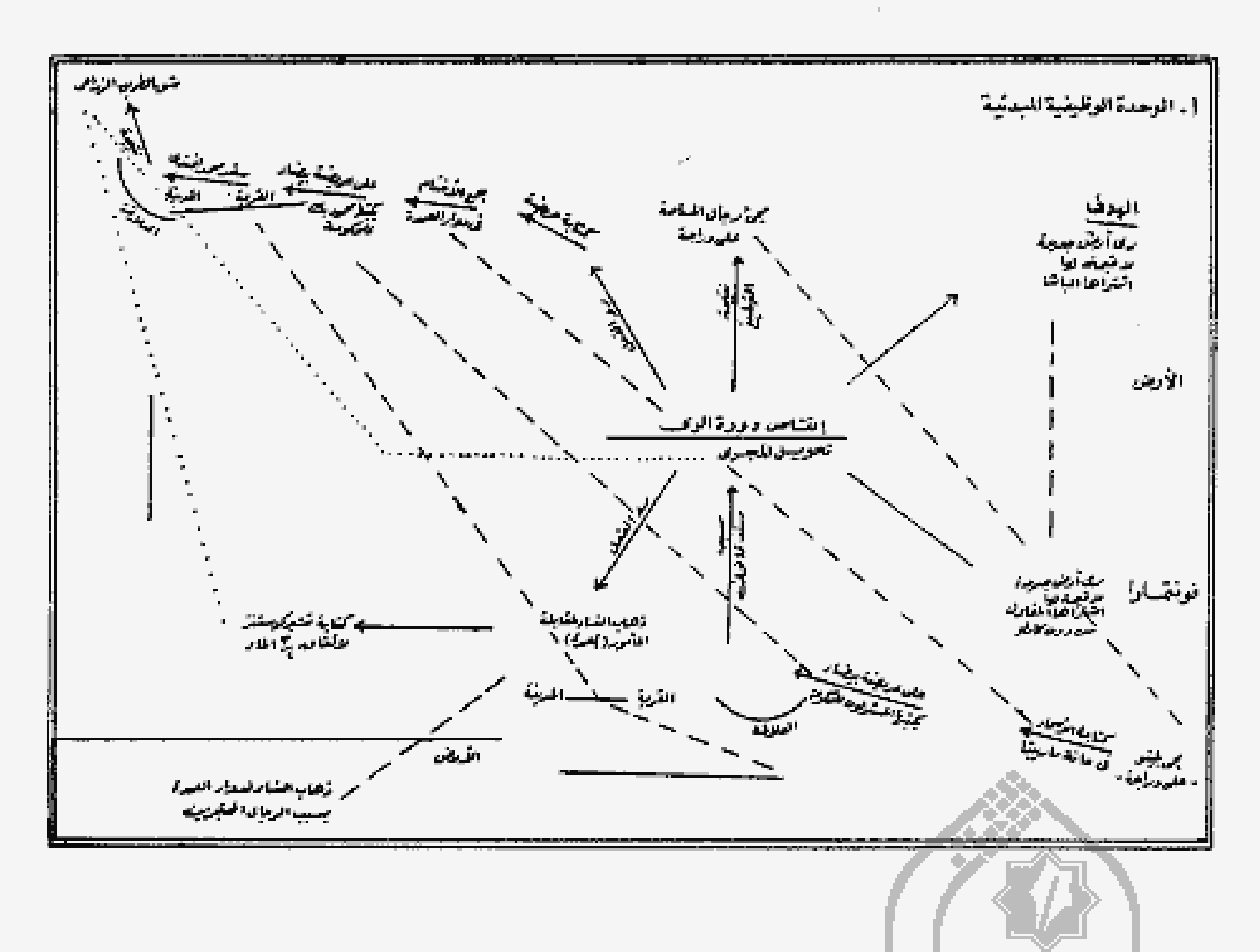
(ج) تقديم الشخصية ومسارها

ولقد آثرت عامدا ألا أبدأ الدراسة بتقديم

الكاتب والتعريف به[٥] . فذلك أمر لا أعتقد أنه يؤثر كثيرا أو قليلا فى فهم العمل انطلاقا من مقولة جولدمان فى أن الطابع الاجتماعى للعمل الأدبى يكمن ، بشكل خاص ، فيما لا يمكن لفرد أن يقوم به وهو تقديم بنية عقلية متجانسة تنتمى إلى ما نسميه «رؤية للعالم» . مثل هذه البنية لا يمكن أن تتبلور إلا بواسطة الجماعة أما الفرد فتقتصر قدرته على مجرد دفعها إلى درجة عالية جدا من التجانس ونقلها إلى صعيد الخلق الخيالى[٦] .

كذلك لم أعمد إلى تقديم تاريخى للفترة التاريخية التى تتناولها الأرض أو فونتمارا . ليس تخليا عن التاريخية التى ارتكبت جرائم كثيرة باسمها ـ بل لأن مثل هذا المنهج سيفرض البحث عن تداعيات المحتوى أو المضمون . ومن المؤكد أن الكاتب لا يأخذ الوجود المباشر لذلك الواقع الذى قد يتواجد داخل العمل الفنى ، لكن العمل الفنى هو الضلع الثالث فى المثلث الهيجلى . فهو يجمع بين المباشرة فى الرؤية والتوسط .

هذا ما أردت أن أوضحه فى هذه المقدمة .



١ ـ الوحدات الوظيفية :

بالنسبة للوحدة الوظيفية المبدئية «المحورية» نلاحظ ما يلى :

١ ـ أن الحدث المحورى فى الروايتين مماثل ، فهو فى «الأرض» إنقاص دورة الرى وفى «فونتمارا» تحويل المجرى . والهدف من هذا هو رى أراض جديدة اشتراها الباشا أو المقاول .

٢ ـ أن مجئ رجال المساحة على دراجة يماثل مجئ الفارس بلينو . إلا أن التماثل هنا ظاهرى . فمجئ رجال المساحة كان لتنفيذ أو لمتابعة تنفيذ نظام الدورة الجديدة ، بينما كان مجئ الفارس بلينو من أجل تحقيق الخديعة «الالتماس المرفوع إلى الحكومة» لتحويل المجرى . أى أنه كان خطوة من أجل تنفيذ تحويل المجرى . كان المسعى الحصول على سند قانونى لتحقيق مخطط المقاول .

٣ ـ أن ثمة تماثلا واضحاً بين كتابة الأسماء فى حالة ماريتا على عريضة بيضاء يكتبها المسئولون للحكومة وبين جمع الأختام على عريضة بيضاء يكتبها محمود (بيه) للمسئولين . وكما قلنا فهذه الوحدات تمثل فى فونتمارا الحدث المحورى بينما تمثل فى الأرض نتيجة للحدث المحورى وسببا للخديعة مما يتعارض مع ما زعمه الشرقاوى عن وعى الجماهير ومعرفتها بحكومة حزب الشعب والباشا ... دور العمدة هنا هو نفس دور الفارس بلينو : الحصول على السند القانونى للخدعة .

الأرض

إنقاص دورة ← الإبلاغ ← لم يتحقق الرى ← المراقبة ← إبلاغ للقرية ، التفكير فى رد الفعل .

↓

لرى أراضى الباشا

↓

كتابة عريضة محمد أفندى ← رفض محمود بيه لها ، جمع الأختام على أوراق بيضاء كى يكتب محمود بيه إلتماسا إلى الحكومة من أجل

↓

شق الطريق الزراعى (إلى قصر الباشا) .

فونتمارا

مجئ الفارس بلينو ← جمع ← عمال الطريق يحولون مجرى الماء إلى أرض لا تخص أهالى فونتمارا (أرض اشتراها المقاول) .

التوقيعات

على أوراق بيضاء

٤ ـ رد الفعل يتحدد فى السفر إلى المدينة : سفر النساء ، سفر محمود أفندى وفى المدينة تنكشف الخديعة ، يكشف ماذا كتب فى العريضة البيضاء .

٥ ـ سفر النساء فى فونتمارا لمقابلة المسئولين «المأمور» فى غيبة الرجال يشابه وحدة أخرى فى الأرض لا تدخل فى إطار الوحدة الوظيفية المبدئية هى ذهاب النساء إلى دوّار العمدة فى «الأرض» وإلقاء الحجارة والروث فى الأرض يماثل إلقاء الطوب فى فونتمارا ونلاحظ عدة علامات فارقة فى ذلك السفر فى فونتمارا :

(أ) حدة التناقض بين القرية والمدينة : إذ لا نجد فى المدينة مدافعين عن القرية بل ساخرين أو مخادعين .

(ب) المرأة تحاول أن تأخذ دوراً فى حركة صراع القرية ليس من خلال وعى مسبق بل فى إطار حركة عفوية يمكن أن تتشكل فى مرحلة تالية وعيا . (ماريا جراتسيا تشارك فى إعداد أول صحيفة للفلاحين) .

(ج) كان التخبط الذى عانته النساء فى الوصول إلى «المأمور» أو العمدة يكشف عدم إدراك أهالى القرية لما يحدث على خريطة السلطة . ربما لأن علاقتهم بالسلطة تحددت فى العلاقة بالمحصل أو بموظفى الضرائب .

(أ) التماثل فى الوحدات :

م	الأرض	فونتمارا
١	مجئ رجال المساحة على درّاجة	مجئ الفارس بلينو على دراجة .
٢	التوقيع على التماس يكتبه محمود بيه للحكومة .	التوقيع على التماس يكتبه المسئولون للحكومة .
٣	إنقاص دورة الرى .	تحويل المجرى .
٤	ذهاب محمد أفندى إلى المدينة لمقابلة المسئولين . ذهاب النساء إلى العمدة .. مظاهرة احتجاج وإلقاء الروث عليه .	ذهاب النساء إلى المدينة لمقابلة المأمور . ذهاب النساء إلى المأمور (المقاول .. مظاهرة إلقاء الطوب) .
٥	نزاع الرجال بسبب الرى .	نزاع الرجال بسبب الرى .
٦	حديث الشيخ الشناوى عن أن عصيان الفلاحين لله قد تسبب فيما حدث . والله قادر على أن يحيى الأرض ..	حديث دون أباكيو وكلامه عن المقاول الشيطان ... لا حل للقرية سوى الصبر.
٧	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب المظاهرات والاضطرابات .	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب قانون الهجرة الجديد .
٨	ممارسة الجنس الشاذ مع الحيوانات (دياب قبل تعرفه بخضرة) . محاولة وصيفة ممارسة الجنس مع طفل (الراوى) .	ممارسة الجنس الشاذ مع الحيوانات . ممارسات ماريتا . ممارسة ألفيرا الجنس مع بيراردو-الاغتصاب .
٩	استقبال الوزراء مظاهرة وفدية .	استقبال الوزراء (مؤتمر أفيتسانو) ـ معرفة حل مشكلة أراضى فوتشينو (توزيع الأراضى على القادرين)
١٠	رمى حديد الزراعية مع وجود خفير مسلح تصور (العفاريت) .	احتراق سور المرعى الخاص بالمقاول مع وجود حارس مسلح تصور (الشيطان) .
١١	مجئ الهجانة	وصول الفاشست .
١٢	ضرب الهجانة لممثل الحكومة (شيخ الخفر) .	ضرب الفاشست لممثل الله (تيوفيلو) .
١٣	رفع عبد الهادى للجاموسة (وحدة إشارية) .	رفع بيراردو لعربة الجيش (وحدة إشارية) .
١٤	فى السجن فهم رجال القرية أشياء كثيرة من المناقشة مع المحتجزين .	فى السجن فهم بيراردو أشياء كثيرة من المناقشة مع الرجل المجهول .
١٥	إلقاء القبض على أبو سويلم والرجال بسبب وشاية العمدة .	القبض على بيراردو وابن الراوى والرجل المجهول لوجود منشورات .
١٦	إرسال محمد أفندى برقيات لصحف المعارضة .	طبع الفلاحين «جريدة الفلاحين» ، ماذا نفعل ؟



٦ ـ تماثل خدعة شق الطريق مع «خدعة» «تحويل المجرى» من ناحية :

(أ) الورقة : عنصر الخديعة (الالتماس المقدم) .

(ب) الهدف : خدمة الباشا أو المقاول .

(ج) الادعاء : خدمة أهالى القرية أو مصلحة القرية .

الزراعية تفتح الباب أمام المدنية

الأرض للقادرين على زراعتها .

إلا أن ثمة تواليا للخدع فى فونتمارا على يد المحامى دون تشيركوستنزا «صديق الشعب» ، وهى اتفاق ¾ الماء للمقاول و¼ الماء للقرية ثم اتفاق أن تعود المياه كاملة للقرية بعد عشر حقب خماسية لاحتواء غضب القرية استغلالا لجهل الفلاحين ، وعدم فهمهم لهذه الأحاجى التى تذكرنا بالحكايات الشعبية . وهذه الحيل أو الخدع تدور حول الخدعة الرئيسية وهى تحويل المجرى .

٧ ـ تماثل قضية الأرض التى ستضيع بسبب الزراعية فى «الأرض» مع قضية أراضى فوتشينو التى تطمع القرية إلى تملكها بدلا من العمل فيها كأجراء . وإذا كان ضياع الأرض يعد «فقدا» للملك فى رواية الشرقاوى فإن محاولة الفلاحين ـ فى فونتمارا ـ تعد «تطلعا» إلى الملك .

(٢) دور الوحدات الوظيفية :

١ـ فى الأرض يبدو إنقاص دورة الرى وحدة وظيفية حيث أنها أدت إلى :

(أ) كتابة رجال الحكومة لأسماء بعض الرجال .

(ب) كتابة عريضة أو بمعنى أدق جمع الأختام ليكتب محمود بيه العريضة التى كانت سببا فى خدعة «شق الطريق الزراعى» ثم توقفت عن كونها وحدة وظيفية فاعلة فى حركة الرواية بينما تظل قضية الماء هى محور حركة الرواية فى فونتمارا .

٢ ـ فى فونتمارا عملية الإخبار (الإبلاغ) وعملية الكشف عن طريق أفعال أو أحداث تؤدى إلى توتر جديد مثل :

- عودة نجل بابا زيستو للقرية ـــ أخبار بتحويل المجرى .
- حضور سكاربونى لمصيفة الفيرا ـــ أخبار بالثورة فى سولمونا .
- مجئ محصل البلدية ـــ أخبار بالأوامر الجديدة : حظر التجول ـ منع المناقشة فى السياسة . كشف لكتابة الفارس بلينو تقارير ضد أهالى فونتمارا .
- ذهاب النساء إلى المدينة ـــ كشف أمر الأنفاس .
- ذهاب الفلاحين لرؤية افتتاح المجرى الجديد ـــ كشف أمر الاتفاق $\frac{3}{4}$ الماء للمقاول و $\frac{3}{4}$ للقرية

أما فى الأرض فالإبلاغ أو الكشف فى الغالب يتم قولا عن طريق حديث البعض ويؤدى إلى حديث تتناقله القرية مثل :

- لقاء عبد الهادى مع رجال المساحة $\xrightarrow{\text{القول}}$ علوانى ـ عبد الهادى انقاص الدورة ـ القرية تتحدث عما فعله عبد الهادى مع رجال المساحة .
- القرية تتحدث $\xrightarrow{\text{القول}}$ كتابة اسم عبد الهادى وابو سويلم ـ القرية تتحدث .
- الشيخ الشناوى $\xrightarrow{\text{القول}}$ مقتل خضرة واتهام علوانى ـ القرية تتحدث .
- قادم من المركز $\xrightarrow{\text{القول}}$ الإفراج عن الرجال ـ القرية تتحدث .
- شيخ البلد فى المعزى $\xrightarrow{\text{القول}}$ مجئ الهجانة ـ القرية تتحدث .
- القرية تتحدث $\xrightarrow{\text{القول}}$ ضرب الشاويش عبد الله للمأمور ـ القرية تتحدث .

٣ ـ إن تسلسل الوحدات الوظيفية فى فونتمارا يمثل خطا تتصاعد فيه مواقف السلطة كما تتصاعد فيه حركة الجماهير ويتبلور وعيها شيئا فشيئا بينما عند الشرقاوى يمثل هذا التسلسل دائرة يفرغها كثيرا من أى مضمون لحقيقة الوحدات فيها ، فقطع الجسركان بموافقة ضمنية من شيخ الخفر بل بإيعاز منه ورمى حديد الزراعية كان باتفاق مع عبد العاطى الخفير على تصنع النوم .

كما يسئ إليها كثيرا تعليقات الشرقاوى الغريبة والدائمة وهى أمر من أمرين :

١ ـ وظلت القرية تتحدث .... النساء يتحدثن ... عما فعله عبد الهادى مع رجال المساحة .... ما حدث عند الرى ... ضرب الشاويش عبد الله لشيخ الخفر .... رمى حديد الزراعية ما حدث من الشاويش عبد الله ضد المأمور ... إلخ .

٢ ـ أو كان الفلاحون يعرفون ذلك كله ... يعرفون أن العمدة ذيل لمحمود بيه .. وأن محمود بيه ... وأن حزب الشعب ... وبرغم تناقض هذه التعليقات الواضح مع المواقف التى يحاول الشرقاوى أن يرسمها فهو يقول «وتأذى كثير من الجالسين ... وأدهشهم أن يتحدث الشيخ يوسف ومحمد أبو سويلم عن العمدة بهذا الأسلوب»[٧] . هذا فى حين أنه لم يحدث ما يغير هذه النظرة إلى محمود بيه والباشا وحزب الشعب[٨] . إلخ ... ويصبح غريبا أن يعرف الفلاحون هذا ، ثم يضعون أختامهم على أوراق بيضاء حسب طلب العمدة ... كعريضة بمطالبهم سيكتبها محمود بيه !

٣ ـ إن المضمون الفكرى الذى تعكسه تلك الوحدات الوظيفية فى الأرض ـ على عكس ما يذهب الكثيرون ـ لا يكشف سوى عملية تمرد عفوية زاد من الهبوط بقيمتها أن الشرقاوى جعلها موقوتة بأن حزب الشعب هو الحاكم ؛ كأن المجتمع الطبقى يمكن أن ينتج حكما لا طبقيا ، وكأن حزب الوفد ـ أيا كانت مميزاته وسماته كجبهة وطنية ـ يمكن أن يقضى على استغلال الفلاحين . بينما عند سيلونى لا يرتبط الصراع الطبقى بوجود سلطة معينة ـ رغم الاتفاق مع الأرض فى زمنية الراوية فى فترة حكم ديكتاتورى ـ وإنما يرتبط فى الأصل بوجود ظلم .. بوجود استغلال طبقى لم يبدأ منذ تحويل المجرى ، بل كان تحويل المجرى فصلا من فصوله المتلاحقة .

(ج) دور الوحدات الأخرى فى حركة الرواية :

نستطيع أيضا تحديد ملاحظاتنا فى عدة نقاط :

١ ـ أن ثمة حركة غير فنية فى الأرض تمثل تدخلا من المؤلف يتلخص فى جانبين :

(أ) أول الرواية لا علاقة له إطلاقا بحركة القرية ... بل تبدو قصة حب عبد الهادى لوصيفة معزولة عن حركة القرية تماما . لا يربطها بها سوى أنها علاقة حب ، ولابد أن يكون فى الرواية علاقة حب . !

والشرقاوى بين ثنايا الرواية يسترسل مع عبد الهادى ثم بعد صفحة أو صفحتين ، بل أكثر أحيانا . يأتى بجملته التقليدية «غير أنه فى تلك الأيام كانت القرية لا تستطيع أن تفكر فى شئ غير الماء الذى منعته الحكومة» غير أن عبد الهادى لم يكن قلبه فارغا تماما .. إلخ .

(ب) محاولة مد حركة القرية من أجل الأرض لتبدو حركة من أجل الدستور والوفد ويصبح طبيعيا لذلك أن يتدخل الشرقاوى بخطب مختلفة يبررها بأن الشعب يعرف هذا كله . ونبحث فى أحداث الرواية فلا نجد ما يدل على مثل هذه المعرفة ، بل نجد ما يدل على نقيضها ... وكان طبيعيا ، إذن ، أن تصبح شخصيات كشخصية المحامى وطبيب العيون مجرد منابر وفدية .

٢ ـ يحمل الشرقاوى كثيرا من الأحداث والمواقف أكثر مما تحتمل ، كأن هذه هى الثورة وترديد المقرئ لآية «وانظر إلى حمارك» مثل واحد وبسيط .

٣ ـ عند سيلونى نجد أن الوحدات غير الوظيفية لا تقف ثابتة ولا تمثل تكرارا وإنما تسهم بوضوح فى بلورة صراع القرية كلها ، بل تبدو كل جزئية قادرة على استكمال الصورة ، بمعنى استكمال التتابع والتسلسل فى الحركة ، وبالتالى لا تبدو علاقة الحب بين بيرادو وألفيرا مفصولة عن نوازع الشخصية وعن حركة الواقع بل تمثل كل وحدة خطوة تراكمية .

٤ ـ ليس ثمة وعى مسبق يريد سيلونى فرضه ... بل إن أهل القرية لا يعرفون من يحكم ... يظنون أن الملك مازال موجودا ... لا يعرفون الأحزاب ولا الدساتير ولا القوانين .

٣ ـ تراكم الوعى

عندما تخوض الجماهير صراعها من أجل انتزاع حقوقها تفتح أول صفحات التجربة الثورية . فمراحل الصراع تدعم هذه التجربة وتغذيها وتجعلها قادرة على الاستمرار ... من هنا يأتى ما نسميه «تراكم الوعى» فالجماهير من خلال تجربتها الذاتية ـ لا من خلال المثقفين ـ تحدد من هو عدوها وكيف تواجهه

ولأن الشرقاوى يطرح وعيا مسبقا ثابتا لأشخاصه فإنه يجرد الشخصيات إلى حد ما من التميز الفردى أو نمطية الشخصية كما يجرد الأحداث من دلالتها .

(أ) الخدعة

وتتمثل فى تلك العريضة التى يكتبها محمود بيه باسم القرية لطلب شق طريق زراعى ... وتبدو مسئولية القرية فى خداع نفسها ، إذ يرى الشرقاوى أن لجوء القرية للعمدة ومحمود بيه قد تم ، رغم :

١ ـ حديث عبد الهادى : «وحياتك ياخويا دا



من يوم الوزارة دي ماجت . وأشبه بقت معدن هوه وخاله الباشا ، ويا جدع دي الحكومة حكومتهم والكلمة كلمتهم ... والباشا فى حزب الشعب اللى ماسك البر وحارقه بولعة »[٩]

٢ ـ معرفة أن من سيأخذ الماء هو الباشا لرى أرضه الجديدة التى اشتراها[١٠] .

٣ ـ معرفة الفلاحين لرغبة الباشا فى شق طريق يوصل إلى قصره ... ومنذ جاءت حكومة حزب الشعب أصبح الباشا نائبا . وهم يعرفون بتجاربهم أن الحكومات التى تقبل فتعتمد فى الانتخابات على رجال المركز وأصوات الموتى والغائبين وتفصل عمدة من قرية أو شيخ خفراء من أخرى ، وتنقل مدرسا وناظراً من هناك ... هذه الحكومات هى التى تمنح الباشا كل ما يريد[١١]

٤ ـ محمود بيه منذ جاءت الحكومة الجديدة يضرب الفلاحين بالكف والرجل ويرسل من لا يروقه من أهل القرى المجاورة إلى المركز ليذوق العذاب ... كان الفلاحون يعرفون هذا ويعرفون أيضا أن الباشا قد شرع يتم بناء قصره الكبير وبدأوا يتوقعون منذ انضم هذا الباشا إلى حزب الشعب أن يشق الطريق الزراعى الذى يريده وأن ينزع لأجل هذا الطريق ما بقى لهم من الأرض ... الأرض التى هى عندهم كل الأمس واليوم وكل الغد[١٢] .

٥ ـ الفلاحون يعرفون أنه لا يمكن أن يسعى محمود بك فى إلغاء قرار هندسة الرى صدر لفائدة أرض الباشا . والفلاحون يعرفون أن العمدة هو رجل محمود بيه وحزب الشعب[١٣] .

أما فى فى فونتمارا فالخشية كل الخشية من ضرائب جديدة . لذا وضعوا أسماءهم على الالتماس الذى سيقدمه بلينو عندما أكد لهم أن الأمر لن يكلفهم ضريبة جديدة . ليس ثمة وعى مسبق . فرغم الفصول المتلاحقة التى عاشوها وعانوها من الاستغلال الطبقى لم يكن فى تصورهم صدق ما يجرى أمام أعينهم ، ظنوا أن فى الأمر خدعة من أهل المدينة للسخرية منهم كما فعلوا مرارا .

وعندما تذهب النساء يمارس دون تشيركوستنزا خداعهم ثانية فى الاتفاق على تقسيم المياه . وعندما ينتهى العمل فى المجرى الجديد وتثور القرية يخدعون الأهالى بأن هذا الوضع طارئ ولن يدوم إلا لمدة عشر حقب خماسية . !

(ب) الفعل ورد الفعل

ـ الوحدة الوظيفية المبدئية

ـ فى فونتمارا

١ ـ الاجتماع فى أفيسانو (بحث مشكلة أراضى سهل فوتشينو) .

↓

تزييف إرادة الفلاحين

تمثل فلاحى فونتمارا

بلينو

(اختيار السلطة)

= التفاؤل والأمل حتى عند بيراردو

= الأرض للأغنياء القادرين على زراعتها

↓ ← احتراق السور المقام حول

أراضى المراعى التى استولى عليها المقاول .

فى الأرض :

١ ـ عريضة محمود بيه

↓

تزييف إرادة الفلاحين

اختار الفلاحون محمود بيه

لتمثيلهم فى هذا الأمر

= الأمل والترقب (يتمنون التوفيق لمحمد افندى فى سفره .. يخشون من مطلوب)

= مشروع الطريق الزراعى لأرض الباشا

إلقاء حديد الزراعية فى الترعة

ـ الوحدات الوظيفية :

ـ فى فونتمارا

+ مجئ الفاشست ← دعاء النساء «نجنا يارب» .

← انقلاب السيارة الأمامية

بسبب جذع شجرة

+ انتهاء العمل فى حفر المجرى ← الثورة والهيجان

↓ أمائة جندى + رجال الميليشيا

+ ثورة فى سولمونا ← تجمع الفلاحين

إلحاحهم على بيراردو بالبقاء .

+ مقتل بيراردوا ← ماذا نفعل (ما العمل) جريدة للفلاحين .

ـ فى الأرض

ذهاب محمد أفندى إلى محمود بيه

+ ترحيل أبو سويلم والرجال إلى المركز

هجوم النساء على العمدة

مظاهرة وفدية

+ تنظيمهم فى صفوف كمستقبلين للوزراء

المأمور : .. وأحيه .. أحيه ما رحنا فى داهية خلاص »

+ مشروع شق الطريق الزراعى ← رمى حديد الزراعية

↓ موت العمدة .

دعاء النساء

+ ضرب الصول لمحمد ابو سويلم وأخذه للرجال

دمعة ندم فرت من عين الصول

+ حجز الرجال ← برقية محمد أفندى لصحف المعارضة

↓ هزت الدنيا وقلبت الحكومة .

(ج) حركة المجموع

كما سبق أن أشرنا عندما يرسم الشرقاوى حركة المجموع يتورط فى مزلقين :

(أ) مزلق فنى : يتدخل بصور شتى .

(ب) مزلق فكرى : يبدو الصراع السياسى من أجل الدستور والديمقراطية والوفد هو الأساس وليس الصراع الطبقى أو الصراع الوطنى بل يبدو كل «الأمر كما لو كان كل إنسان يود لو يتوقد (أى يصبح وفديا) لولا طبيعة عمله .

(إنصات شيخ الغفر إلى حديث المحامى فى المغزى)

من هنا لا تبدو لنا الخبرة الثورية التى أسندها الشرقاوى إلى حسونة وأبو سويلم والشيخ يوسف . ذلك لأنهم لم يكتشفوا الخدعة إلا بعد تحققها . وكان صراعهم مع السلطة محددا فى مجرد الحديث على المصطبة والترقب والانتظار . بل إن القرية نفسها تبدو غائبة عن الصراع . غير حافلة بمجرياته . بل أحيانا يبدو أن ما يشغل القرية هو شعرة الأسد على صدر عبد الهادى وما فعله برجال المساحة . وما فعله على الجسر .

وكما أشار د . عبد المحسن بدر فإن الشرقاوى يقع فى التناقض عندما يجعل شخصياته تسقط ، لأنها فقدت الأرض ، رغم أنها فقدتها رغما عنها[14] .

أما فى فونتمارا فحركة المجموع بسيطة عفوية . لكنها تتراكم ... فماريتا ترتدى أفضل ما عندها وتعلق تلك الميدالية على صدرها . وتستعد للسفر إلى المدينة لمقابلة المسئولين ولديها خبرة فى ذلك «ولا يمكن أن تترك النساء عاهرتين ــ مع الإحترام التام لهما ــ تمثلان القرية فى شئ كهذا » . وتخدع القرية أكثر من مرة ، وتغتصب النساء ، وعندما يقتل بيرادو وتنفجر كل مرارة الإحساس بانتهاك الشرف ، بسرقة الماء ، بإمكانية التمرد والرفض ... تتحرك القرية .

د ــ ما العمل

كان بيرادو يرى أنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المسئولين «أشعلوا النيران فى مدابغ الجلود وسوف يعيد لكم مياهكم دون مناقشة ، وإذا لم يفهم أشعلوا النيران فى مخزن الأخشاب ، وإذا لم يفهم حطموا له مصنع الطوب ، وإذا أصر على عدم الفهم أحرقوا له الفيلا فى أثناء الليل بينما يضاجع دونا روزاليا »[15] .

وكان عبد الهادى يبدو كذلك ميالا لأسلوب المواجهة الساخنة لكن بشكل فردى ومتقطع مثل ما فعله مع رجال المساحة ، قطع الجسر ... إلخ .

كذلك يبدو محمد أبو سويلم ، إلا أن الشرقاوى يصورها أيضا بصورة متناقضة تماما مع ذلك فأبو سويلم يهتف بظفر : «خلاص العريضة يا جدعان» وعبد الهادى يبدى طربه الشديد ويغنى خضرة :

«احنا السبوعة وسيوفنا من دهب »[16] .

وعندما تنكشف الخدعة يبدو الجميع فى حيرة لا يعرفون ماذا يصنعون .

ثالثا : بناء الحكى

«وعلى أية حال فإذا كانت اللغة مستعارة فإن طريقة سرد الحوادث هى ــ على ما أعتقد ــ طريقة خاصة بنا ، أنه فن فونتمارى . إنها الطريقة التى تعلمناها منذ الطفولة . حين كنا نجلس على عتبة الباب الخارجى أو بجوار المدفأة ونسهر الليالى الطويلة نصغى إلى الحواديت ، على إيقاع النول اليدوى »[17] .

هكذا يحدد سيلونى فى مقدمته أسلوب القص ، أو الحكى ، أو السرد فى قصته ويوحد بينه وبين فن النسيج الشعبى البسيط .. وخيط إلى جوار خيط . ولون بجانب لون حتى تكتمل «الوردة» .

ولعل أبرز ما يميز أسلوب الحكى فى قصة فونتمارا البساطة ، حيث لا حيل تكنيكية أو رموز ... ثلاثة من أهالى فونتمارا ذهبوا إلى بيت سيلونى ليحكوا له قصة فونتمارا . وهو ليس أكثر من راو جديد للقصة ، بل ناقل لها ، كى يعرف العالم قصة هذه القرية ، فهو يتنصل أو يكتب قصة لكنها قصة حقيقية يحكيها من عاشوها . الإسترجاع أو التداعى أو الاستطراد لا يبدو كحيلة فنية بقدر ما يبدو تصورا طبيعيا فى الحكاية وطبيعة يستلزمها فن رواية القصة عندما يوضح تفاصيل سقطت أو يستعيد الماضى ليوضح صورة الحاضر ... وسنحاول هنا استعراض بناء الحكى فى كل من الروايتين من خلال عدة نقاط :

(أ) الراوى

(ب) الزمن

(ج) تقديم الشخصيات ومسارها .

(أ) الراوى

مثلت ثنائية الراوى ــ الكاتب فى رواية الأرض إطار الحكى فى الرواية ، وكان الكاتب أو الراوى الذى يعيش فى المدينة ولا يعود إلى قريته إلا كل إجازة صيف يهتم ، بل يعرف الكثير من المظاهرات فى مصر ، وعن حركات الشباب والعمال ... يندفع الكاتب فيعطيه تلك الرؤية المتجاوزة ثم يعود أحيانا ليسحبها منه بعد عبارات من قبيل .. «وكانوا يعرفون» ... «ولم أستطع أن أجيب» بل إن الشرقاوى تخلى عن الراوى تماما بعد أن عجز عن القيام بدوره ربما لأن هذا الطالب الذى حصل على الابتدائية (وهو الراوى) لا يستطيع أن يقدم تلك الرؤية المتجاوزة . ويوجد الراوى فى الفصول الثلاثة الأولى ليقدم شخصيات : وصيفة وعبد الهادى ، من خلال معرفته بهما كذلك من خلال سماعه للأحاديث التى تدور فى القرية ، كما يقدم شخصيات خضرة وعلوانى ومحمد أبو سويلم والشيخ يوسف ومحمد أفندى والشيخ حسونة من خلال تلك الأحاديث فقط . أما الشيخ الشناوى فيقدمه الراوى من خلال استرجاع لعبة العروسة والعريس «التى لعبها مع وصيفة ورؤية الشيخ الشناوى لها . كذلك شخصية طبيب العيون الذى كان يتحدث إلى أبيه كلما ذهبوا إليه ــ عن الدستور والانتخابات والأزمة وماذا يصنع الإنجليز .

كذلك يقدم الراوى فى هذه الفصول الجو السياسى العام من خلال :

(أ) وعى الراوى : «أعرف من أحاديث إخوتى الكبار ومن الجرائد أن رجلا اسمه صدقى[18] ... »

(ب) وعى أطفال القرية : «ومضى زملائى يروون لى أشياء عن الدستور ... وشعرت أنهم فى القرية يعرفون عن الدستور ... أضعاف ما أعرف »[19] .

(ج) الأحاديث التى تدور بين أبيه وطبيب العيون .

قدم الشرقاوى لنا فى هذه الفصول الثلاثة ذلك الجو السياسى العام ــ حسبما تصور ــ فى المدينة أو القرية من خلال ملاحظات طفل ، وقدم شخصياته الأساسية كذلك ، بل قدم موقعها على خريطة الراوى وخريطة القرية وعلاقاتها . وكانت أداة الراوى فى معرفة كل هذا ما التقطته أذناه ، بل إن معرفته لبعض الشخصيات التى قدمها مثل وصيفة أو عبد الهادى معرفة محدودة قاصرة ، فوصيفة بالنسبة له ولرفاقه الفتاة الجميلة ... زوجته «فى اللعبة» التى تحاول أن تعيد اللعبة معه فتكتشف أنه مازال صغيرا جدا «أمال مطلعنى البحر ليه ... يا خويا بلانيله »[20] بينما علاقته بعبد الهادى علاقة رجل بطفل يحاول أن يرضيه لإعزازه لأبيه .

يختفى الراوى منذ نهاية الفصل الثالث بعد إخباره لعبد الهادى بما ظنه عن وصيفة عندما لم تحضر للقائه مرة ثانية . ومن الفصل الرابع تبدأ حركة الرواية بمجئ رجال «الهندزة» .

ويعود الراوى مرة ثانية بعد اختفائه رغم أنه كان لا يزال بالقرية ، فالإجازة الصيفية لم تنته بعد ، وإن حاول الشرقاوى تبرير ذلك بأن أباه بعد تأخره ليلة انتظر وصيفة ولم تحضر أمره ألا يبرح البيت وحده طوال الصيف[21] .

يعود الراوى أو الكاتب ليحدثنا عن قريته وعن قرية «الأيام» وقرية زينب وقرية ابراهيم الكاتب ويقدم لنا الجانب الآخر من شخصية الشاويش عبد الله من خلال ما سمعه ... ليسمع أيضا أن «ذرة التحميصة» قد نفدت فى دار أبى سويلم . ويلتقى مع عبد الهادى بل يجلس مع الشيخ يوسف وأبى سويلم والشاويس عبد الله ...



في الفصل الحادي والعشرين . ينقل الراوي لنا ما سمعه فهو لم يكن بالقرية ذلك اليوم ، إذ كان في عاصمة الإقليم بل في اليوم التالي أيضا كان عند طبيب العيون مع أبيه ويعايش الراوي في هذا الفصل وفي الفصل الثاني والعشرين (الأخير) مشادة الشيخ يوسف وعلواني وعبد الهادي بسبب تغيير الشيخ يوسف لموقفه ورضاه بالرزق الذي جاءه من البيع لعمال الزراعية ، ومحاولة أبي سويلم جمع القطن ، وصدام عبد الهادي والرجال مع مقاول الأنفار ومجئ الصول والجنود الثلاثة .. والقبض على الرجال وحبسهم في حجرة التليفون ... وقبل سفره يعلم من عم كساب بخطته لبناء ماكينة طحين بالمشاركة مع محمد أبو سويلم والزواج من وصيفة .

والحقيقة أن الراوي لم يستطع أن يقنعنا في تلك الفصول التي رواها كيف استطاع أن يحيط بكل ما يحدث بل إن الكاتب نفسه قد تجاوز رواية الأحداث وتدخل كثيرا في التعليق عليها بل في كشف ماغمض منها ، فانكشاف حقيقة دور شعبان لم يتم من خلال مواجهة الشيخ حسونة ومحمد أبو سويلم بل قدمها الكاتب في بداية الفصل الثامن عشر بل حلل هذا الدور وطبيعته .

في فونتمارا لا نجد مثل هذه الثنائية الراوي – الكاتب – فالكاتب لم يظهر سوى في مقدمة الرواية : وهو أيضا يعيش في المدينة ، يسمع أخبار تلك الأحداث التي جرت في فونتمارا . يروى الأحداث رجل وزوجته وابنها بعد أن اكتملت وانتهت فجاءوا إلى المدينة هربا من القرية . وقد مثل تراوح الحكي بين الثلاثة استقصاء لما حدث أكثر من تمثيله تنويعا فنيا فدائما كانت ثمة جملة تقول «وسيخبرك زوجي .. أو ستقص عليك زوجتي .. » الراوي هنا إحدى شخصيات الرواية نفسها . عاش القصة بل شارك فيها . ليس متفرجا كراوي الشرقاوي . بل على العكس نجد الرجل يشارك في كل الأحداث بما فيها طبع الجريدة وتوزيعها أما الابن فإنه شارك بيراردو رحلته إلى روما كما شاركه سجنه واللحظات القاسية قبيل مقتله وشاركت الزوجة في أحداث سفر النساء إلى المدينة ومجئ الفاشست واغتصاب النساء .

والملاحظ أن سيلوني نجح بتوزيع الحكي على الرواة الثلاثة في استقصاء كل ما حدث وما جرى ، كذلك في إضفاء ذلك الإحساس بالحياة في كل أجزاء قصته ، فالراوي لم يصف أبدا تحليلاته للأمور بل توقف عند رؤية الشخصيات لها كما أن رؤيته للأحداث ومعرفته بالشخصيات لم تعتمد على الوصف بل اعتمدت على أفعال تلك الشخصية أو الأحداث التي وقعت لها باستثناء حديثه عن مسألة الإملاق أو تحول صغار الملاك إلى معدمين وحديثه عن الأحداث المجنونة حيث كل شئ يتم باسم القانون[٢٢] ، وباسم الفلاحين .

وقد نجح سيلوني إلى حد كبير في الأجزاء التي روتها الزوجة في أن يقدم لنا الأحداث من منظور امرأة بسيطة : «أنت تعرف النساء ، وماذا يفعلن في مثل هذه المواقف . ارتفعت الشمس إلى كبد السماء ونحن لم نشرع في المسير بعد . عمت الضوضاء القرية كلها ، وأخذت النسوة تتناقل الخبر من حارة لأخرى . حتى أولئك اللواتي كن يعلمن ما يحدث بالفعل ، أخذن يكررن ترديد معلوماتهن المرة تلو المرة لكل من يمر أمام بيوتهن ومع هذا لم تنتقل أيٌّ منهن من مكانها ... » وعلى ذلك تطوعت ماريتا بالذهاب لأنها تعرف كيف تتحدث مع المسئولين وعثرت ماريتا على امرأة أخرى تزاملها أثناء الرحلة . أعتقد أنه من الأفضل عدم ذكر اسمها لأنها كانت تعاني من الحمل هي الأخرى علما بأنه مضى على زوجها عشر سنوات في أمريكا ، وكان من الصعب أن يتصور الإنسان أنه استطاع أن يحقق مثل هذه النتيجة من مثل هذا المكان البعيد «هل نسمح بأن تمثل فونتمارا في أمر كهذا . يخص القرية بأسرها ، امرأتان هما مع احترامي التام عاهرتان قلت هذا لزوجة زومبا وأنا في غاية الانفعال »[٢٣] .

وقد راجعت انتقال الحكي في فونتمارا في ثلاث ترجمات عربية وترجمة إنجليزية في نسخة نشرت للجيش الانجليزي في مصر . وهذه الترجمات هي :

١ – «فونتمارا» تعريب الأستاذ مصطفى كامل منيب – لا تاريخ للطبعة – لا دار للنشر – المقدمة مؤرخة في أكتوبر ١٩٤١ .

٢ – «فونتمارا» ترجمة كامل صليب – ١٩٦٧ – سلسلة الألف كتاب .

٣ – «فونتمارا» ترجمة عيسى الناعوري ١٩٦٣ – دار الطليعة .

Fontamara. Trans. Gwenda Davida & Eric Mosbacher. Penguin Books 1942.

وأستطيع أن أرجح تأثر الشرقاوي بترجمة مصطفى كامل منيب أو بالترجمة الانجليزية أو كليهما لعدة أسباب .

أولا – الفترة الزمنية . فترجمة مصطفى كامل منيب كانت الترجمة الأولى لفونتمارا ، وفي فترة تكوين الشرقاوي الفكري . وهي – كما ذكرنا – فترة كان فيها الشرقاوي قريبا من لجنة نشر الثقافة الحديثة . وكان فيها النشاط المعادي للفاشية في مصر بارزا بل مسموحا به . ومن الملاحظ أن الترجمتين متطابقتان باستثناء حذف مصطفى كامل منيب للمقدمة .

ثانيا : قصة بينو جوينو أو بطل بورتيابا موجودة في ترجمة مصطفى كامل منيب ، والترجمة الانجليزية ، وهو شخصية تبدو قريبة من شخصية شعبان في «الأرض» كما سنوضح بعد ذلك .

(ب) الزمن

١ – زمن الحكي وزمن الحدث :

زمن الحكي في الروايتين تال لزمن الحدث ، فالشرقاوي يقدم حياة النساء والرجال والأطفال الذين عرفهم في قريته منذ عشرين عاما[٢٤] . وسيلوني يقدم رواية ثلاثة من أهالي فونتمارا للأحداث التي عاشتها القرية منذ ما يقرب من عام حتى أيام قليلة سابقة على ذهابهم للكاتب وحكايتهم لما حدث .

لذا كان من الطبيعي في الروايتين أن يسود :

(أ) استخدام الفعل الماضي . وباستثناء بعض جمل الشرقاوي عن وعي القرية «الفلاحون يعرفون» ، وباستثناء حديث الكاتبين عن علاقة الفلاح بأرضه[٢٥] ، يسود الفعل الماضي سيادة شبه تامة .

(ب) سيادة السرد في الروايتين وإن كان الوصف عند الشرقاوي هو أسلوب تقديم الشخصية ويستخدم فيه الفعل المضارع أحيانا ، ويراوح فيه بين سرد تاريخ الشخصية ووصف طبيعتها كما سنرى ذلك . أما سيلوني فلم يعمد إلى تقديم الشخصيات إلا من خلال سرد تاريخي لحياة الشخصية وأفعالها والأحداث التي واجهتها ، بل إنه في بعض المقاطع الوصفية لشخصياته يستعمل الفعل الماضي مثلما يصف ألفيرا : «... إنها كانت لطيفة ورقيقة متوسطة الحجم ، حلوة الوجه هادئة ، لم يسمعها أحد قط تضحك بصوت عال .. »[٢٦]

(٢) التسلسل الزمنى (الأرض)			
الفصل	الزمن	طبيعة الزمن	المساحة الزمنية
الفصل الأول	العودة إلى القرية فى إجازة الصيف	استرجاع ـ حاضر	غير محددة : لم يكد يمضى أول أسبوع حتى عرفت أشياء كثيرة وذات يوم
الفصل الثانى	نفس ليلة الفرح	حاضر	محددة (نفس الليلة).
الفصل الثالث	تلك الليلة ـ الصباح التالى	حاضر	محددة (نفس اليوم).
الفصل الرابع	تال مباشرة ـ تلك الليلة	حاضر ـ استرجاعى (علوانى).	محددة (نفس الليلة).
الفصل الخامس	تلك الليلة ـ الصباح التالى	حاضر	محددة (نفس اليوم).
الفصل السادس	بعد أسبوع	حاضر	غير محددة (وذات ليلة ...).
الفصل السابع	غير محدد	حاضر	غير محددة (وذات مساء ..).
الفصل الثامن	غير محدد	حاضر	محددة (ليلة واليوم التالى).
الفصل التاسع	فى الصباح التالى مع شروق الشمس.	حاضر	محددة (حتى عصر نفس اليوم).
الفصل العاشر	نفس اليوم عصرا	حاضر	محددة (أربعة أيام).
الفصل الحادى عشر	الفجر التالى	حاضر	محددة (نفس اليوم).
الفصل الثانى عشر	غير محدد ـ واضح أنه تال (أبو سويلم ـ محمد أفندى)	حاضر واسترجاعى (أبو سويلم ـ محمد أفندى)	محددة (نفس اليوم).
الفصل الثالث عشر	بعد يومين	حاضر	محددة (يومين).
الفصل الرابع عشر	الصباح التالى	حاضر ـ استرجاعى (الشيخ حسونة) (الشيخ يوسف)	محددة (نفس اليوم).
الفصل الخامس عشر	غير محدد	حاضر	غير محددة (ومر يوم ويوم آخر)
الفصل السادس عشر	غير محدد	حاضر ـ استرجاعى (الرجال المحجوزون)	غير محددة (يوما بعد يوم).
الفصل السابع عشر	تال مباشرة	حاضر ـ استرجاعى (ذكريات ١٩١٩)	غير محددة.
الفصل الثامن عشر	غير محدد	حاضر	غير محددة.
الفصل التاسع عشر	تال مباشرة	حاضر ـ استرجاعى	غير محددة (ذات يوم .. ومضت الأيام)
الفصل العشرون	ثم أقبل الخريف على قريق	حاضر ـ استرجاعى	غير محددة (ذات صباح).
الفصل الحادى العشرون	الصباح التالى	حاضر ـ استرجاعى (كساب).	غير محددة.
الفصل الثانى والعشرون	تال مباشرة	حاضر	محددة (يوم).
فونتمارا			
الفصل الأول	اليوم الأول من يونيو من العام الماضى.	استرجاعى (محكى)	محددة يوم.
الفصل الثانى	الصباح التالى عند الفجر	استرجاعى (محكى)	محددة يوم
الفصل الثالث	خلال الأيام القليلة التالية	استرجاعى (محكى)	غير محددة.
الفصل الرابع	أواخر يونيو	استرجاعى (محكى)	غير محددة بين النبأ والذهاب إلى المؤتمر (صبيحة يوم).
الفصل الخامس	غير محدد	استرجاعى (محكى)	محددة يوم
الفصل السادس	صباح اليوم التالى	استرجاعى (محكى)	غير محددة صبيحة يوم أحد ...
الفصل السابع	غير محدد	استرجاعى (محكى)	غير محددة
الفصل الثامن	صبيحة اليوم التالى	استرجاعى (محكى)	غير محددة (فى أحد الأيام فى إحدى الليالى).
الفصل التاسع	تال مباشرة	استرجاعى (محكى)	غير محددة (فى إحدى الليالى ..)
الفصل العاشر	غير محدد (وصول الابن)	استرجاعى (محكى)	محددة (يومان).

نستطيع أن نخلص من ذلك إلى

١ ـ رغم أن الكاتب أو الراوى يسترجع أحداثا وقعت فى قريته ، فإن زمن الأحداث يختلف فى الروايتين وبينما يستحضر الشرقاوى الزمن ، أى يجعله حاضرا ، يقتصر الاسترجاع على ذكريات شخصياته فى حوارها ، أو فى مونولوج مع نفسها :

الاسترجاع :

ـ استرجاع الراوى لما حدث بينه وبين وصيفة (مونولوج) .
ـ استرجاع علوانى أيام خدمته القديمة فى عزبة محمود بيه (حوار مع عبد الهادى) .
ـ استرجاع محمد أفندى للقائه مع محمود بيه ، وأمر العريضة (حوار مع الشيخ حسونة) .
ـ استرجاع الشيخ يوسف للذكريات «وقد امتلأ أمامه هذا الطريق (مونولوج) ذات يوم بالرجال» .
ـ استرجاع الشيخ حسونة وأبى سويلم لذكريات ثورة ١٩١٩ (مونولوج) .

يضاف إلى ذلك «الاسترجاعات» التى عمد إليها الكاتب فى تقديم كثير من شخصياته فى الرواية . وكانت تلك «الاسترجاعات» فى رواية الشرقاوى تعتمد على الزمن الماضى التام أو الماضى المستمر ، بينما اعتمد السرد ـ أو الحكى على الزمن الماضى البسيط الذى تتتابع فيه الأفعال ، بحيث تستطيع تقديم صورة لما يحدث أو يجعل ما حدث حادثا . كما كان الوصف بتتابعه يقدم حاضرا روائيا :

«فى الفجر كانت الشمس مازالت مختفية وراء الأفق الشرقى ، وضياؤها يملأ العالم بالنور . وارتفع صوت الشيخ الشناوى من على مئذنة المسجد ، متهدجا حزينا متثائبا . وفى الحقول .. كانت الأعواد الصغيرة الخضراء تتمايل مثقلة بحبات الندى والأنسام الرطبة تسرى خفيفة لينة مفعمة بعطر الحقول . كان الفضاء ساكنا بديعا ، والسماء والنهر والأشجار وكل شئ يبدو وكأنما هو جديد تراه العين لأول مرة »[٢٧] .

أما فى فونتمارا فقد حافظ سيلونى فى كل لحظة من الرواية على رواية ما حدث ، بكل تفاصيله بتتابع أحداثه واعتمد أساسا على الزمن الماضى التام . وتكرر استخدام الفعل «كان» بشكل ملحوظ وكذلك ضمير المخاطب «أنت» والإلحاح على مفارقة الحاضر لما يحكى . مثل :

«وعلى الرغم من هذا أستطيع أن أقول لك الآن : أنت تعرف النساء . وماذا يفعلن فى مثل هذه المواقف . قد يكون من الغباء أن أضيع الوقت لأقص عليك هذه الواقعة على حين حدثت أمور أسوأ من هذا بكثير فيما بعد ... وإليك ما حدث »[٢٨] .

هذا بالاضافة إلى نقل «الرواية» من الرجل إلى زوجته إلى ابنه الذى يبدأ بجمل مثل : «وستقص عليك زوجتى» «وما حدث بعد ذلك فزوجى يستطيع أن يقصه عليك» .

هذا الزمن الاسترجاعى الذى لم يحاول سيلونى تغييره قريب من طبيعة الزمن فى الحكاية الشعبية ، حيث يظل إطار الرواية أساسا هاما فى القصة نفسها ، وحيث تقوم طبيعة الرواية أو القصة على مرافقة الناس باعتبارها غاية وأسلوبا فى ذات الوقت .

رغم هذا نجد أن كثيراً من «الاسترجاعات» أو العودة إلى الوراء تأتى فى الرواية لازمة من لوازم القص فى الاستطراد ، والتشعب ، أو فى الاستدراك ، وهى لازمة من لوازم القص الشفاهى ، مثل :

ـ قصة محصل البلدية ومحاولاته تحصيل قيمة استهلاك الكهرباء . : الراوى
ـ تفاهم الفلاحين وعدم قدرتهم على التفاهم مع أهل المدن . : الراوى
(سنى الشباب الأولى فى الأرجنتين) .
ـ استرجاع ميكيلى زومبا للحلم الذى رآه زومبا
ـ استرجاع سخرية اهل المدينة (الكاهن القادم إلى القرية) . : الراوى
ـ استرجاع حياة المقاول منذ وصل . : الراوى
ـ استرجاع حياة دون كارلومانيا وزوجته . : الراوى
ـ استرجاع العلاقة مع دون تشيركو ستنزا والانتخابات . : الراوى
ـ استرجاع بلد يسبيرا . : الراوى
ـ استرجاع بيراردو . : الراوى
ـ استرجاع بيينو جورجينو لقصة حياته . بيينو جورجينو
ـ استرجاع قصة حياة القديس جيوزيب . : الراوى
ـ استرجاع تجربة الفلاحين مع المحامين . الراوى

وفيما عدا ما قصه زومبا عن حلمه وحكاية بيينو جورجينو لقصة حياته تبدو كل هذه الاسترجاعات بمثابة استطراد من الراوى : إما لتقديم شخصيته أو نادرة ، أو كشكل من أشكال التفسير ، أو إلقاء الضوء على حدث أو على علاقة .

٢ ـ ثمة قفزات زمنية بين الفصول فى كلتا الروايتين إذ يبدأ الفصل الخامس عند الشرقاوى بعد أسبوع ويبدأ الفصل الثالث عشر بعد يومين ، بل إن الكاتب يقفز قفزة بعيدة دون أن يخبرنا أو يلخص لنا ماحدث فيها . فالفصل العشرون يبدأ هكذا «ثم أقبل الخريف على قريتى» .

أما سيلونى فيبدأ الفصل الأول عنده فى اليوم الأول من يونيو ، والفصل الرابع فى أواخر يونيو ، والمساحة الزمنية التى يستغرقها الفصل الأول والثانى محددة (يوم فى كليهما) .

أما فى الفصل الثالث فالمساحة الزمنية غير محددة ، وتبدو الفصول : الخامس والسابع والعاشر بمثابة قفزات زمنية لا نعرف لها تحديدا لعدم تحديد الكاتب لزمن الفصل .

٣ ـ أما المساحة الزمنية التى يستغرقها كل فصل ، وبالتالى التى يستغرقها قص الحدث ، فى الأرض ، فهى غير متناسبة . إذ تبدو المساحة الزمنية للفصول المزدوجة بالأحداث غير محددة (الفصل السابع ، والخامس عشر ، السابع عشر ، التاسع عشر ، العشرون والحادى والعشرون) .

ويفرد الشرقاوى فصولا لأحداث أو فصولا يدور محورها حول حدث واحد . ويملؤها الكاتب بأحاديث القرية أو بمعرفة القرية أو بخواطر وتداعيات إحدى شخصياته . (الفصل الثانى ـ الرابع ـ الثامن ـ التاسع ـ العاشر ـ الثانى عشر» .

ولا تبدو المساحة الزمنية التى يعطيها الشرقاوى للأحداث متناسبة مع أهميتها ، أو زمنها ، وربما اقتضتها مسألة نشر الكتاب كفصول مسلسلة . إذ إن سرعة القص مختلة تماما فى يد الشرقاوى . وتشى قفزاته الزمنية داخل الفصول بالعجز عن متابعة الأحداث أو التسلسل الزمنى ، بل تشى بالعجز عن خلق أحداث (القفزات الزمنية فى الفصل السادس ـ الفصل الثامن ، السادس عشر ، التاسع عشر) .

أما فى فونتمارا فإن المساحة الزمنية التى يستغرقها كل فصل محددة ، فيما عدا الفصول : الثالث والسادس والثامن والتاسع ، وتتابع هذه الفصول الأربعة حركة القرية أو حركة الأحداث ويبدو الفصل الثالث بوجه خاص دون أحداث حاسمة أو جوهرية إذ إن وظيفته تقديم :

ـ الجو العام ورد الفعل السلبى للقرية .
ـ حياة بيراردو ميولا المأساوية وعقيدته .

أما الفصل السادس فرغم أنه يقدم حدثا هاما ، وهو الانتهاء من حفر المجرى الجديد ، لكنه يبدو ـ فى جزء كبير ـ منه كشفا عن واقع الفلاح ، وحقيقة الفاشست ، والإملاق ، وتحول صغار الملاك إلى معدمين . ويبدو تدخل أفكار الكاتب الأيديولوجية أو الدعائية كبيرا فيه .. ويحمل هذا الفصل كذلك الخدعة الجديدة (وبعد عشر حقب خماسية يعود الماء كله للفونتماريين) . وتعتمد كلتا الخدعتين على التلاعب بالكلمات الغامضة . أما الفصل الثامن فيمثل رحلة وحياة بيراردو الابن فى روما بحثا عن عمل ويمثل الفصل التاسع تجربة السجن . ولعل عدم تحديد المساحة الزمنية فى هذين الفصلين أمر فرضته

الضرورة الفنية والجو النفسي لأحداثها . أي أننا نستطيع القول إن المساحة الزمنية التي يعطيها سيلوني لفصوله ، وبالتالي لأحداث روايته ، تبدو متناسقة ، بل أحيانا تبدو متناسبة بشكل هندسي دقيق .

وتعتمد المساحة الزمنية التي يفردها للفصول على أهمية الحدث كما تعتمد على أهمية الخلفية ، بالإضافة إلى أن سرعة القص ترتبط بطبيعة الحدث ، فتجربة الحياة في روما والجوع والبحث عن العمل وتجربة السجن تجربة حافلة بالجزئيات الصغيرة التي قد لا تكون فاعلة في تطور الأحداث لكنها جوهرية في تتبع نفسية الشخصية ومعاناتها . فسيلوني نجح (باستثناء الفصل السادس) في أن يخلق أحداثه وشخصياته ويضعها فوق خريطة الزمن مثلما ينسج النول اليدوي خيطا بجوار خيط . ومثلما يضع الرسام لونا إلى جوار غيره حتى تتكشف الصورة في النهاية .

(ج) تقديم الشخصية ومسارها

إن كل كاتب كبير ينشئ في أعماله تسلسلا معينا للأشخاص . ولا يميز هذا التسلسل أو الترتيب المحتوى الاجتماعي ونظرة الكاتب للعالم فحسب ، بل يمثل الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز إلى الأطراف وبالعكس ، وبالتالي يمثل الوسيلة الجوهرية في التأليف[٢٩] .

وتشترك الروايتان في اختفاء البطل . وهذا اتجاه في الواقعية يقوم على خلق بشر عاديين في ظروف عادية . فقد حاول كلا الكاتبين خلق مجموعة من الشخصيات الروائية لها مواقع متقاربة على خريطة الرواية ، سواء من حيث الاهتمام أو من حيث وعي الشخصية .

لكن هل معنى هذا أن كلا الكاتبين قد تخلى عن الشخصية الإنسانية ، وهي الملمح الأساسي في الرواية كنوع أدبي . وفي الرواية الواقعية بالتحديد كما يذهب كثير من النقاد . هل معنى هذا ــ أيضا ــ إخفاق كلا الكاتبين في خلق النموذج . وهو أساس الواقعية من وجهة نظر لوكاتش وكثيرين غيره ؟ .

هذا ما سنحاول أن نراه مدركين أن خلق النموذج لا يتأتى فقط من خلال وصف شخصية ما وإنما من خلال الأحداث باعتبارها ملتقى لكل النوازع والتناقضات والتشابكات بين الشخصية والواقع .

١ ــ تقديم الشخصية وبناؤها :

قدم الشرقاوي غالبية شخصياته وأشار إليها في الفصل الأول . فشخصية عبد الهادي تستحضر في تذكر الراوي «لعبة عروسة وعريس» عندما استدعاه الشيخ الشناوي ليرى ما يفعل هؤلاء الأنجاس ، وتستبين قليلا من خلال أحاديث الأطفال عن عبد الهادي وقوته ...

وصيفة كذلك يقدمها الكاتب من خلال أحاديث القرية فقد أصبحت كالشهد يتحدث بلغة أهل البندر ، لا تستجيب لمحاولة علواني التقرب إليها بل تردها بعنف بصيح حديث القرية ثم رآها الراوي : «أطول الفتيات قامة ، كانت ناصعة النحر ، ممتلئة ، راسخة البدن ، ذات نهدين متماسكين» . ونعرف محمد ابو سويلم عن طريق أحاديث القرية بل أحاديث الأطفال ، فقد فصل من وظيفته بسبب الدستور . فالقرية قاطعت الانتخابات التي أجراها صدقي ودخل فيها حزب الشعب ، ولم يذهب رجل إلى الصناديق ليعطي صوته ، وطلب المأمور من أبي سويلم أن يسوق الرجال إلى صندوق الانتخابات ولكنه رفض ... ورآهم يجمعون أصوات الموتى فتشاجر . ويشتغل أبو سويلم بنفسه في نصف الفدان الذي يملكه . فمنذ فصل الرجل من مشيخة الخفراء لم يعد الخفراء يساعدونه ، بل إنهم يقولون ، في القرية ، إن محمد أبو سويلم لا يستطيع شراء جلباب أسود لوصيفة فهي الوحيدة التي تخرج بجلباب ملون .

والشيخ حسونة ــ أيضا من حديث أولاد القرية ــ ناظر المدرسة في القرية المجاورة نقل إلى بلد آخر الدنيا من أجل الدستور . والشيخ يوسف نزعت ملكية نصف فدان من الفدادين الذي يملكه بعد ذهاب الدستور . والشيخ الشناوي ــ من خلال استرجاع الراوي ــ رجل طويل عريض ضخم الجثة . غليظ القفا ، عظيم الكرش ، يحب الموائد والطعام ، فقيه القرية وشيخها مفتيها . المأذون والمعلم والواعظ والخطيب . وعلواني ــ من أحاديث القرية ــ تعرض لوصيفة فصدته ، رغم أنه ــ كما يقدمه الراوي ــ رجل تهواه غير واحدة من نساء القرية ويهابه بعض الرجال . فهو كأبيه الذي نزح إلى القرية شجاع يتقن ضرب النار خفيف اليد في لعب العصا ... ورث عن أبيه البندقية وشجاعة القلب والجرأة ، وكان رجال الليل الأعراب والصعاليك يحسبون له ألف حساب . أما خضرة فقد تعرفنا بها من خلال ما قالته وصيفة لها «اختشي يا خضره بقى أحسن احنا دخلنا البلد» أما خضرة فقد تعرفنا بها من خلال رقصها وأغنيتها الخليعة في الفرح .

أما محمد أفندي فقد عرفنا أنه مدرس الزامي وأنه قد طلب يد وصيفة من أبيها ــ وهذا أيضا ــ من خلال أحاديث القرية أو أولاد القرية .

أما سيلوني فلم يقدم لنا في الفصل الأول سوى أشارات لبلد يسيرا «بتوسط الشارع ويستمطر اللعنات لانقطاع الكهرباء فهو شبه أعمى» . أول من وقع بعد أن أكد له بينو أنه لن يدفع شيئا . أما بيراردو فالحديث عنه أنه لم يكن يوقع على إلماس الفارس بلينو مهما كانت الأسباب ، ونراه يكسر المصابيح ، مصابيح بلا ضوء ما فائدتها .

وماريتا زوجة البطل سوركانيرا تكاد تسد الطريق ببطنها المنتفخ فهي حامل لثالث أو لرابع مرة منذ ما تزوجها ، لها بعض العلاقات مع أشخاص من ذوى المكانة . تعرف كيف تتعامل مع الشخصيات المهمة . لا تتزوج كي لا تفقد معاش أرملة البطل .

نعرف كذلك زومبا يحمله عن توزيع المسيح القمل على بيوت الفقراء بعد أن وجد أنه غير قادر على صنع أي شيء من أجلهم . فتوزيع الأرض يغضب الأمير . والأمير مسيحي مخلص . والاعفاء من الضرائب يغضب الحكومة . ورجال الحكومة مسيحيون مخلصون . ومضاعفة المحاصيل سيؤدى إلى خفض الأسعار فيغضب التجار . وهم مسيحيون مخلصون . ثم يقدم لنا التسلسل الهرمي للسلطة . الله مالك السماء . ثم الأمير تورلونيا مالك الأرض . ثم حراس الأمير . ثم كلاب حراس الأمير . ثم لا شيء . ثم لا شيء . ثم لا شيء ، إذ الفلاحون في الفئة الأخيرة .

الشخصية الوحيدة الغريبة عن القرية هي شخصية الفارس بلينو ــ رجل غريب أجنبي معه دراجة يدل مظهره على أنه شاب أنيق حليق ذو وجه رقيق جذاب ، وفم وردي . دقيق مثل القطط كان يمسك مقبض الدراجة بيد صغيرة لزجه ، تشبه إلى حد كبير بطن السحلية ويحمل في أصبعه خاتما كبيرا من النوع الذي يحمله السادة .. صوته أشبه بمأمأة الماعز لا يستطيع فهم لغة الفلاحين كما لا يستطيعون هم أيضا فهمه .. غادر القرية غاضبا مهددا لرؤيته الحشرة التي تصور أن أحدا وضعها للسخرية منه .

ــ تابع الشرقاوي بناء شخصياته من خلال الراوي أو أفعال الشخصية أو علاقاتها مع الشخصيات الأخرى أو من خلال استرجاع الشخصية أو مونولوجها الداخلي بينما يقتصر سيلوني في بناء شخصياته على سرد الراوي أو وصفه للشخصية وحياتها . والحديث عن الشخصية يأتي طبيعيا تماما في متابعة الراوي للحديث مثل تقديم شخصية ألفيرا في الفصل الثاني أو شخصية بيراردو في الفصل الثالث .

كانت شخصيات الشرقاوي (باستثناء كتاب . الشاويش عبد الله ، المأمور الصول ــ محمود بيه ، طبيب العيون) أكثر حياة ونبضا من شخصيات سيلوني . لأن الشرقاوي قد تابع كثيرا من جوانب شخصيته وركز على تواجدها في معظم الرواية واشتراكها في معظم الأحداث على حين تقدم عند سيلوني الشخصية لتنتهي . (فيما عدا شخصية بيراردو بعض الاشارات التي تشير للشخصية بين فصل وآخر) ولعلنا نستطيع أن نلمح إلى مثل هذا الاختلاف في تماثل الشخصيات .

وقبل أن نلمس هذه النقطة لابد من الإشارة ــ أولا ــ إلى تناقض الصورة التي رسمها الشرقاوي لبعض شخصياته .

١ ـ رغم أنه يتضح فى رد عبد الهادى على رجال المساحة (فى الفصل الرابع) معرفته بهدف إنقاص دورة الرى «حكومة ايه دى يا وله .. مين اللى فوقنا حياخد الميه ، خلى حد يكسرها وأنا أكسر رقبته» . يأتى الشرقاوى فى الفصل السادس ليقول : «فى تلك الأيام بالذات عرفوا أن المياه أخذت منهم لتعطى لأرض الباشا» .

ويبدو من الغريب أن يُذعن أبو سويلم لفكرة كتابة عريضة ، بل يهتف فى ظفر بعد أن انتهى محمد أفندى : «خلاص يا رجالة» . وانصب اعتراضه على ذهاب محمد أفندى إلى العمدة أولا ، بل لم يبد أية معارضة للجوء إلى محمود بيه ؛ كذلك عبد الهادى الذى كان يعرف منذ البداية الهدف من إنقاص الدورة لم يعترض حتى على العريضة نفسها .

وفى الفصل السابع نعرف ضيق الشيخ يوسف لموافقته على فكرة العريضة واعترافه بأن أبا سويلم كان على حق ، بل يتحدث ـ فى الفصل السادس ـ عن ملعوب العمدة .. وإدراكه أن محمود بك لا يمكن أن يسعى فى إلغاء قرار الهندسة الذى صدر لفائدة الباشا . كل هذا ولم يظهر ملعوب العمدة هنا ، فالعمدة لم يفعل شيئا فى أمر العريضة ، بل إنه جمع الأختام ـ فى الفصل الثامن ـ بناء على أوامر محمود بيه . ولم يفعل عبد الهادى أو أبو سويلم شيئا لمنع القرية من وضع أختامها على عريضة بيضاء ، بل إن أبا سويلم يقترح فى الفصل الثامن على عبد الهادى السفر مع محمود بيه ليعرف الموقف ، لكن عندما تتكشف خدعة محمود بيه يكتفى أبو سويلم بمنطق التخلى عن المسئولية ـ «البلد تستاهل ... تعرف أن العمدة بيعمل لها فى كل سنة ملعوبا جديدا ومع ذلك أرسلت له أختام ـ «رغم أن أبا سويلم أو عبد الهادى لم يفعلا شيئا لمنع هذه الخدعة سوى الحديث على مصطبة أبى سويلم .

٢ ـ بعد أن عرفنا فى الفصل الأول أن الشيخ يوسف نزعت منه ملكية نصف فدان من الفدان الذى يملكه بعد ذهاب الدستور . ويخبرنا هو فى حديثه مع الرجال ـ فى الفصل الخامس ـ أن الدستور الجديد حرم القرية من البقالة المفتخرة وأن العمدة هو الذى ساعد الحكومة فى الانتخابات بعد أن قاطعتها القرية كلها وكان يكتب بنفسه الأسماء . ونعرف فى الفصل الثامن أن الحكومة نزعت منه ملكية نصف فدان بعد أن رفض أن يدفع ضريبة المال لحكومة تصنع الأزمة للمصريين وتضعهم فى السجون وتصنع الجوع للتعاون مع الانجليز . تفاجأ فى الفصل الرابع عشر بأن نعلم من خلال تعريض محمد أفندى به فى مواجهته أنه مشى وراء العمدة فى الانتخابات ودفع له اشتراكا فى جريدة الحكومة[٣٠]

٢ ـ تماثل الشخصيات

لعلنا نستطيع فى البداية توضيح سمة فارقة بين خريطة الشخصيات فى كلتا الروايتين . يبدو معسكر أعداء الفلاحين فى فونتمارا مركزا فى المدينة .. المسئولون ، أهل المدينة أنفسهم الذين تعودوا السخرية من الفلاحين ، بينما نجد أن توزيع المعسكرين فى الأرض لا يرتبط بالمكان ، ففى القرية أعداء الفلاحين مثل العمدة ومحمود بيه والباشا وفى المدينة المأمور والحكمدار ... كذلك هناك أنصار للفلاحين مثل طبيب العيون ، والمحامى والصيدلى وكل هؤلاء المتعلمين من أصدقاء الشيخ حسونة . فالصراع فى «فونتمارا» صراع بين رأسمالية ناشئة وفلاحين فقراء ، بعد أن هزم الملاك القدامى فى الصراع ، مثل دون كارلو ، وأصبح المقاول هو المأمور .. المقاول الذى تموله البنوك «المقاول الذى يعمل فى كل شئ .. المقاول الذى اكتشف أمريكا الواقعة فى هذا الجزء من العالم» وإن لاحظنا تشابها كذلك بين مثلث الاستغلال فى كلتا الروايتين .

فالعمدة ومحمود بيه ـ مثل بلينو ودون تشيركوستنزا ـ يتوليان تمثيل الفلاحين لخداعهم . وكما يحمى الفاشست المقاول يحمى حزب الشعب الباشا ، وكلاهما (حزب الشعب والفاشست) يدعى العمل من أجل مصلحة الفلاحين ، وإن كان الباشا فى الأرض هو هذا المستغل المجهول الذى لم نره ولم نسمع عنه سوى أنه من حزب الشعب وأنه يعيش فى قصره فى أطراف القرية وأن إنقاص دورة الرى وشق الزراعية لمصلحته هو ، بينما فى فونتمارا نتابع شخصية المقاول ونراه ونرى كيف يتعامل مع الأتباع أو مع الفلاحين ولعل أبرز التماثلات فى أدوار الشخصيات هى على النحو التالى :

(أ) عبد الهادى ـ بيراردو

عبد الهادى : وصيفة محور حياته .

الفصل الأول : قوته الجسدية ، مهارته فى لعب العصا ، حبه لوصيفه : **الراوى** .

الفصل الرابع : يملك فدانا من الأرض . واحد من عشرة رجال يملكون مثل هذه : المساحة ، أو أكثر . وهذا يملؤه إحساسا بالقوة والثبات . **مونولوج** .

وعيه : معرفته بالهدف من انقاص دورى الرى لرى أراضى الباشا . مواجهته العنيفة لرجال المساحة . موافقته على العريضة .

العاشر : مما حكته مع الشيخ الشناوى حول الصلاة .

الحادى عشر : اشتباكه مع دياب ورجال الناحية الشرقية من أجل الرى وتغلبه فيها . رفعه للجاموسة وتصافيه مع دياب .

الثالث عشر : القبض عليه مع الرجال .

السادس عشر : بعد السجن خرج من أول يوم شامخا بنفسه وبدأ يحكى عن استقبال الوزراء فهمه للكثير من خلال أحاديث الطلبة والتجار والمحامين فى السجن .

الثامن عشر : اتفاقه مع أبى سويلم على الزواج من وصيفة . المشاركة فى إلقاء حديد الزراعية . تهديد رئيس الانفار وضرب الشاب الذى تعرض لوصيفة .

التاسع عشر : الدفاع عن أبى سويلم فى مواجهة الصول ، القبض عليه مع أبى سويلم .

بيراردو : (الفيرا محور حياته) .

الفصل الأول : لم يكن ليوقع مهما كانت الأسباب على التماس بلينو (الراوى) يكسر المصابيح ، مصابيح بلا ضوء ما فائدتها .

الفصل الثالث : تدخله فى النزاع على الرى بين بيلاتو والراوى كحمامة سلام لأنه لا يملك أرضا . ما حكاه الراوى : كان قد ورث قطعة أرض عن أبيه ، باعها بعد أن ضاق بالناس لخيانة صديق له ووشايته به للشرطة رغم أنه كان يتعارك للدفاع عنه .

- رغبته فى الرحيل وتشجيع دون تشيركوستنزا له .
- بيع الأرض له .
- فشله فى الرحيل لايقاف الهجرة .
- من نواحى ضعفه إدمانه الخمر .
- مساعدة دون تشيركوستنزا له فى شراء قطعة أرض من المجلس البلدى بعد تهديده للمحامى .
- استمراره فى العمل باليومية لشراء البذور «جوال من الأذرة» .

- نجاحه فى إصلاح الأرض .
- السيل يطيح بأرضه ، عدم اندهاشه .
- تفسير الكثيرين فى القرية لمصيره على أنه صورة من مصير جده .

- القوة الجسدية ، له عينا طفل وابتسامته .
- إخلاصه لأصدقائه ـ تأثيره على الشباب .
- إيمانه بالعنف : رد على حادثة الراهب حطم أنابيب المياه . رد على انقطاع التيار حطم المصابيح فى الطريق بين المدينة والقرى المجاورة .
- إيمانه بأنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المسئولين . العنف وحده هو الحل[٣١] . ترحيب بالأوامر الجديدة : ممنوع الكلام فى السياسة (الراوى : لأنه لا يملك شيئا يخشى ضياعه) .. حبه لألفيرا وعدم قدرته على الزواج منها «كيف يمكن لك أن تتصور أن أتزوج فتاة ذات بائنة وأنا بلا أرض» .

الفصل الرابع : فهمه للديمقراطية والديكتاتورية «حكومة اللص الواحد أفضل من حكومة الخمسين لصا» .

- حمل أنباء مؤتمر أفيتسانو وأمله . وذهابه للمؤتمر واكتشافه أن أمله لن يتحقق .
- مساعدة ألفيرا فى العمل ورفضه الأجر

الفصل السادس : ممارسة الجنس مع ألفيرا .

- الرغبة فى الرحيل مرة ثانية .
- مشادة بينه وبين دون أباكيو حول بيع دون أباكيو نفسه للشيطان .

- لقاء دون تشركوستنزا ليساعده فى الرحيل .

السابع : اعتزاله للقرية .
الثامن : تصميمه على الرحيل .

ـ رفضه العودة رغم مجئ سكاربونى له فى محطة القطار وإخباره اياه بانتحار دون تيوفيليو .
ـ السفر مع ابن الراوى إلى روما . رحلة البحث عن عمل .. والأمل فى شراء أرض (لابد أن سعر الأرض فى ترنتزا سينخفض) .
ـ طردهم من الفندق وعدم إمكانية الحصول على عمل بسبب تقرير السلوك «أسوأ سلوك من وجهة النظر الوطنية » .
ـ لقاء الشاب الذى حذرهم من المخبر عندما كانوا فى أفيتسانو .
ـ إلقاء القبض عليهم .
ـ النقاش الطويل مع الشاب .
ـ اقتناعه بأفكار الشاب .
ـ اعتراف بيراردو أنه الرجل المجهول . ومواجهته للاستجوابات والتعذيب .

التاسع : ـ حيرة بيراردو وتوزعه .
ـ حسم موقفه بعد علمه بموت ألفيرا .. (خان ضاع كل شئ) .
ـ مقتله .

نلاحظ هذه التشابهات أو الاختلافات :

١ ـ المحبوبة محور حياة كل منهما ، كل تفكير الشخصية بل كثير من سلوكها وطموحاتها يدور حول المحبوبة .

٢ ـ كلاهما طرف خارج حركة صراع القرية . عبد الهادى خارج الصراع بسبب شق الزراعية فليس له أرض سيأخذها الطريق ، بيراردو لا يملك أرضا تحتاج إلى رى . (اشتراك عبد الهادى فى الصراع ـ اعتزال بيراردو للقرية ورغبته فى الرحيل) .

٣ ـ كلاهما يتمتع بقوة بدنية خارقة كما يتمتع بتأثير على شباب القرية .

٤ ـ كلاهما يتبنى أسلوب المواجهة الساخنة أو العنف .

٥ ـ كلاهما سجن وتعلم الكثير فى السجن .

٦ ـ عبد الهادى يملك أرضا ←—— شعور بالثبات والقوة والاستقرار . بيراردو لا يملك أرضا ←—— شعور بالمرارة والضياع . رغبة فى الرحيل .

٧ ـ عبد الهادى يحلم بوصيفة كزوجة —— لم يمارس معها أى شكل من أشكال الجنس . بيراردو يحلم بألفيرا كزوجة —— مارس معها الجنس .

(ب) وصيفة ـ ألفيرا)

(وصيفة)

الفصل الأول : ـ من حديث القرية أصبحت كالشهد ، وتتحدث بلغة أهل البندر ، محمد أفندى المدرس الإلزامى طلبها ، أبوها رفض أن يزوجها لأحد من أهل البلد .
ـ عنفها فى الرد على تعرض علوانى لها (صايع ... عرباوى) .
ـ أطول الفتيات قامة ، ناصعة النحر ، ممتلئة راسخة البدن ، ذات نهدين متماسكين .
الفصل الثانى : تود لو تتزوج وتعيش فى البندر .
ـ تحس بفرح عندما ترى عبد الهادى .
ـ تحب الغناء .

ـ تفاخر بنفسها وبشرفها «الذى لا يملك فى القرية أرضا لا يملك فيها شيئا على الاطلاق حتى الشرف » .
ـ تحلم بالغنى «زلعة مليانة برايز » .
ـ محاولتها ممارسة الجنس مع الراوى .
الخامس : حيرتها بين عبد الهادى ومحمد أفندى .
الرابع عشر : رفضها محاولة محمد أفندى عندما اقترب منها وهى فى البيت بمفردها .
خامس عشر : الذهاب مع النساء إلى دوار العمدة . إلقاء الروث على العمدة .
العشرين : تكاد تبكى وهى تجد أمها «مفيش ذرة للتحميصة » .
حادى وعشرين : إحساسها بالضياع بعد ضرب أبيها وأكل الزراعية لأرضه .
ثانى وعشرين : نظرتها إلى كساب
ثانى وعشرين : عملها فى الزراعية .

ألفيرا :

الفصل الثانى : ألفيرا الصباغة التى فقدت أمها منذ فترة وجيزة وأصيب أبوها بالشلل فى حادث الكهف الحجرى .
ـ الذهاب مع النساء إلى المدينة .

الفصل الثالث : أجمل فتيات القرية . تملك بائنة معقولة .
ـ لطيفة رقيقة . متوسطة الحجم . حلوة الوجه . هادئة . معتدلة متحفظة .
ـ حبها لبيراردو (يتضح من ردودها على أمه) .
الخامس : رؤيتها لمشهد اغتصاب ماريا جراتسيا وهى مختبئة فوق برج الكنيسة .
السادس : قضاء بيراردو الليلة معها .
السابع : حبها لبيراردو بسبب موقفه «إذا كنت تسلك هذا السبيل من أجلى فتذكر أن ما اجتذبنى إليك فى الماضى هو ما سمعته يتردد من أنك كنت تدافع عن وجهة النظر الأخرى » .
الثامن : مشاركة ألفيرا فى رحلة الحج (معرفة من خلال حديث بيراردو) .
التاسع : موت ألفيرا (خبر فى الصحيفة أراها القوميسار لبيراردو) .
العاشر : طلبت ألفيرا من العذراء خلاص بيراردو مقابل حياتها . استجيب طلبها .

نلاحظ هذه التشابهات والاختلافات :

١ ـ كلتاهما أجمل فتيات القرية ومحور أحاديثها ومطمع كثير من الشبان .

٢ ـ استقرار ألفيرا على بيراردو ، بينما ظلت وصيفة موزعة بين الحلم فى الزواج من رجل من البندر ، وبين عبد الهادى ومحمد أفندى .

٣ ـ ملكية الأرض ليست معيارا لاختيار الزوج أو لاحترام الرجل بالنسبة لألفيرا بينما هى معيار أساسى عند وصيفة .

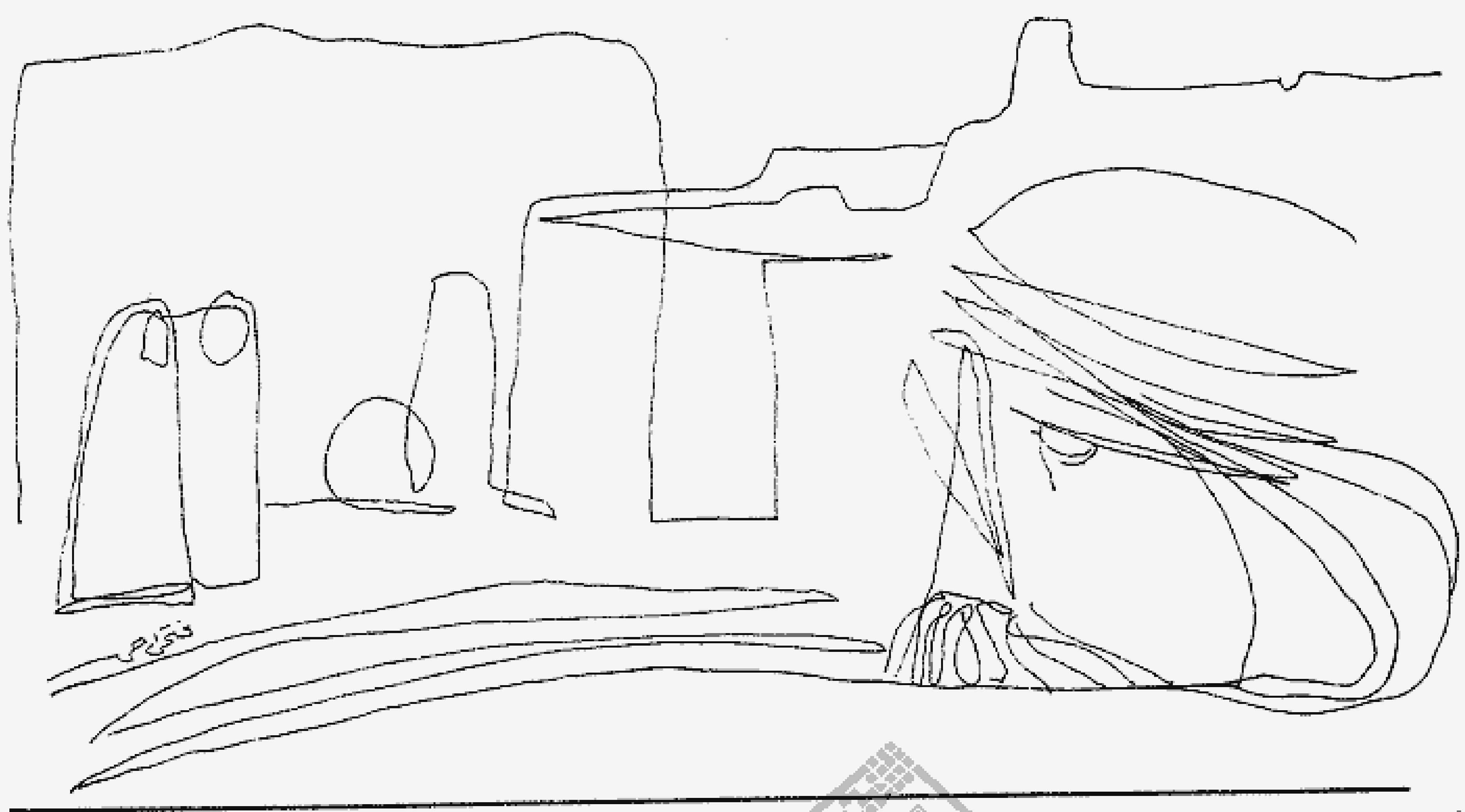
٤ ـ تبدو شخصية ألفيرا ـ رغم اشتراكها فى حركة القرية بل موقفها الواعى فى الاعتراض على رحيل بيراردو ـ خارج الرواية ـ بمعنى أنها باهتة لا تتحرك .. وقدمت إلينا فى الغالب من خلال الراوى .. أو من خلال شخصية بيراردو ، بينما وصيفة تملأ الرواية كلها فعلا وحركة وإثارة لأفكار وأحلام الآخرين .

تبدو فى كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٣ ـ الشيخ الشناوى ودون أباكيو

(الشيخ الشناوى)

الفصل الأول : (من خلال استرجاع الراوى للعبة العروسة والعريس) مجئ الشيخ الشناوى وحديثه عن الزنا والنار والفحشاء ... رجل طويل عريض ضخم الجثة . غليظ القفا . عظيم الكرش . يحب الموالد والطعام . فقيه القرية وشيخها ومفتيها . المأذون . المعلم . الواعظ . الخطيب .
الفصل الخامس : اقتراح قراءة عدية ياسين على من قصر مواعيد الرى . أن ينتقم الله منه بحق جاه النبى .
ـ مما حكة لفظية بين عبد الهادى وبينه عن الصلاة (وكتابة العريضة) .
ـ انبساطه عند نذر عبد الهادى «إذا قلحت العريضة بأن يذبح خروفا » .
الفصل السادس : خطبة الشيخ الشناوى عن قدرة الله على أن ينزل من السماء ماء يحى به الأرض . «ما حدث انتقام لله من القرية لأنها لا تصلى .
الفصل الثامن : الشيخ الشناوى يحث الناس على الذهاب للتوقيع فى دوار العمدة «التى يحب الله ورسوله ... » .
الفصل التاسع : (استرجاع) جمع الناس من الحقول ليعطوا أصواتهم لهذه الحكومة وقال لهم أن بيدها الخير «وأن قدومها قدم سعد » .
الفصل الثالث عشر : إخباره الرجال بمقتل خضرة وإتهام علوانى ورفض دفن خضرة فى مقابر المسلمين . تعريض عبد الهادى بموقفه من زنوبة أخت خضرة (احسان هانم) لأنها أقامت ليلة لأهل الله .
الفصل الرابع عشر : (من خلال استرجاع الشيخ يوسف) الشيخ الشناوى كان يقف إلى جانبه ويهز يده ويقول يحيا الوطن ... كان يروى أيضا حكايات التى



الكبير ومعارك عرابي .

الفصل الثاني والعشرين : نصحه توصيفة بالعمل في الزراعية .

دون أباكيو

الفصل الثاني : مناقشة حول الواحد القهار بين الكاهن والصيدلي . دون أباكيو كان يترنح بفعل الخمر وهو يتلو إحدى الصلوات باسم الخبز والسجق والنبيذ الأبيض الجيد ... وذهاب إلى الحديقة للتبول .

الفصل الثالث : زيارة دون أباكيو لفونتامارا : المقاول شيطان .. لا حل سوى التذرع بالصبر (جاء إلى القرية في عربة تخص المقاول) .

الفصل الرابع : في الطريق إلى المؤتمر : تعنيفه لأهالي فونتامارا وطلبه تخليهم عن علم القديس روكو .

الفصل السادس : يرفض العشرة ليرات التي جمعتها القرية له ليقيم قداساً ويطلب عشرين ليرة كي يحضر .

– ينهي عظته بالحث على دفع الضرائب .

الفصل الثامن : رفض دفن دون تيوفيليو كمسيحي .

١ – كلاهما يقف في معسكر أعداء الفلاحين ... يساهم في خداعهم وباسم الدين يدعوهم إلى الاستكانة .

٢ – شخصية الشيخ الشناوي شخصية أكثر نبضا من شخصية دون أباكيو الذي يبدو مخطط شخصية . وإن كنا لم نر في كلتا الشخصيتين سوى دورها السياسي . إن جاز التعبير أما أحلام أو أفكار أو حياة الشخصية فكل هذا لم نصادفه في الروايتين .

٤ – شعبان وبيبنو جوربانو

(شعبان)

الفصل الرابع : (من خلال حديث علواني) منذ رجل شعبان وهو لا يستطيع «تسليك» ماسورة البندقية .

الفصل السابع عشر : شعبان رجل لا يفلح .. لا يعرف أحد من أين أمه .. تزوجها إسكافي عجوز كان يقيم بالقرية عادت بفتاة قالت إنها أختها . تركت معها شعبان وذهبت إلى البيوت لتعمل . لم يفلح في تعلم صنعه . ضرب أمه وخالته عندما خشن صوته . سافر على مركب محملة بالقلل . عاد بعد قليل ليصيد أسماك . تزوج . هاجر وعاد يصيد الذئاب . ويستطيع إصلاح البندقية . إذا صادف فتاة لم يتركها تفلت منه أبدا . كان يبيع الحشيش علنا . يرسل الفتيات إلى العمل خادمات في مصر . في الموالد يتطوح في حلقات الذكر . يصفر للثعابين فتخرج ويمسكها . طويل نحيل البدن . غريب الحركة . عصبي الإشارة . نشيط سريع . يتلوى دائما ويهز جسده إذا تكلم . لعينيه الضيقتين بريق أخاذ ونظرات حادة . عاد فجأة إلى القرية . يلبس شيخ ويلعن في العمدة والمأمور .

– ضربه لرجال المساحة حسب اتفاقه مع العمدة .

– الدسيسة بين الأصدقاء : دياب وعبد الهادي – الشيخ حسونة ومحمد أبو سويلم .

الفصل الثامن عشر : إشاعة شعبان ضد وصيفة .

– الوقيعة بسببه بين الشيخ حسونة وأبي سويلم ثم تصافيهما .

– إلقائه مع حديد الزراعية في نماء .

– (تعليق الراوي) ظهر في مكان آخر وفي قرية أخرى .

بينو جوربانو

الفصل السادس : رحل إلى روما منذ خمسة وثلاثين عاما آملا في أن يكوّن ثروة ليعود ويتزوج فتاة كان يهواها .

– عمل لسنتين غاسل صحون في معهد الرهبان المحسنين وطرد لشربه من النبيذ المخصص للآباء .

– حاول سرقة محل بقالة وقبض عليه وأودع السجن ثمانية أشهر .

– في السجن أصيبت عينه بتورم شديد بحيث بدا عليه العمى . خرج من السجن واستأجر طفلة وعمل شحاذا .

– ذات يوم أخذه شرطي إلى مستشفى كي تشفى عينه .

– بعد شفاء عينيه فقد عمله فاستأجر ببغاء ودار به يعطي السائل مظروفا يحتوي على تنبؤات المستقبل .

– عمل عند سيد يدعى كالوجيرو . كانت مهمته إرسال الفتيات الريفيات إلى مخدعه . طرد عندما أصيب السيد بمرض خبيث بسبب إلتجاء بينو إلى المحترفات وخداع الرجل .

– ذات يوم رأى جماعة تحمل علما أحمر تهاجم الحوانيت اشترك معهم وقبض عليه .

– اعترف بدافعه للسرقة وهو الحاجة إلى الأحذية فحكم عليه بضعف المدة التي حكم بها على الآخرين الذين قالوا في المحكمة إن الدافع سياسي .

– بعد السجن عمل البوليس على ذهابه إلى بعض الأماكن يهتف .. ثم يهجم البوليس ويضرب .

– عندما تقدم في السن وجد نوعا ممتازا من السياسة «الفاشست» عمل كزعيم العمال الحديثين .

– تولى حسب خطة البوليس والحكومة مهاجمة صحيفة شيوعية وتحطيم المبنى وظهر في الصحف تحت عنوان بطل بورتاييا .

– طرد لأنه لم يعد شابا وكان مجرما سابقا متهما في حوادث السرقة .

– لم يعد قادرا على العيش في روما لكثرة القوانين فعاد

إلى القرية .

١ ـ شعبان داخل حركة الصراع فى القرية يلعب دورا مخططا مع العمدة بينما جوريانو يحضر إلى القرية وهو ليس طرفا فى صراعها .

٢ ـ حياة كلتا الشخصيتين مليئة بالضياع والتشرد وامتهان كل أنواع المهن بما فيها المهنة الحقيرة وكذلك بيع نفسه .

٣ ـ الدور السياسى الذى لعبه جوريانو شبيه بالدور السياسى الذى يلعبه شعبان فى الأرض من ناحية : تبنى أكثر الشعارات تطرفا ومحاولة جر الآخرين إلى التورط وإيجاد مبرر لتدخل السلطة .

ـ هتاف جوريانو ... ثم تصدى البوليس له . والقبض على المجتمعين .

ـ شتيمة شعبان فى المأمور والعمدة بل محاولة الإيهام باستعداده لقتل العمدة .

ـ جوريانو يبدو بطلا وشعبان يبدو بطلا بعد تمثيلية مدبرة .

تحول الشخصية

فى فونتمارا

بيراردو فيولا : العنف والمشاركة مع القرية فى صراعها
الاهتمام بمشاكله الخاصة واعتزال القرية
لقاء الرجل المجهول   العودة إلى طبيعته الأولى .

يبدو مثل هذا التوتر والتحول طبيعيا بالنسبة لشخصية بيراردو فهو يحس بالضياع بسبب أزمته الخاصة ، يحب ألفيرا ولكنه لا يستطيع الزواج منها لأنه لا يملك أرضا . والرغبة فى الرحيل رغبة طبيعية عند كثير من الشبان فى فونتمارا فهى الوسيلة الوحيدة أمام الشاب لكى يقيم حياته فى الأرض .

فى الأرض

الشاويش عبد الله :	العنف والضرب للرجال والنساء بلا مبرر	تكوين صداقة مع الرجال والمعاملة الحسنة لأهالى القرية يغنى واشمعنى جفاهم أبيض وجفانا حلوص طين اشمعنى الخير حداهم واحنا شحاتين
الشيخ حسونة :	يحضر إلى القرية للمشاركة مع رجالها ولشد أزرها فى صراعها	يسافر بعد أن سوى مشكلته وتجنبت الزراعية أرضه (حل مشكلته الخاصة) .

كلا التحولين فى الأرض غير مبرر إطلاقا بل نفاجأ به بعد حدوثه بل ان فترة التحول نفسها وبداياتها لا تظهر لنا أطلاقا .

بالإضافة إلى هذا كما لمح الدكتور عبد العظيم أنيس نجد شخصية كساب وهى شخصية بلا أى مبرر ولا اتساق تظهر فجأة فى آخر الرواية ... كممثل للطبقة العاملة ووعيه وطموحاته ومواقفه لا تشى ابدا بأية ثورية أضفاها الشرقاوى على تاريخ حياته ونضاله .

• هوامش

(١) الأرض ص ٢٦٥ ـ ٢٦٦ طبعة دار الشعب ـ فونتمارا ص ١٩ ترجمة كامل صليب Page 9

(٢) فى ندوة أسرة طه حسين ـ آداب القاهرة فبراير ١٩٧٤ .

(٣) لمزيد من المعلومات حول الاتحاد الديمقراطى ولجنة نشر الثقافة الحديثة راجع د . رفعت السعيد ، تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠ ـ ١٩٥٠ الفصل الثانى مع الجماهير .

(٤) الروائى والأرض عبد المحسن بدر ص ١٢٠ ـ ١٢٤ .

(٥) **لمن أراد بعض المعلومات عن سيلونى أن يرجع إلى**

(أ) ـ
A Dictionary of Modern European Literature. H. smith - Coleumbia.

(ب) ـ
The God that failed Six studies in Cummunism. Ed. H. hamilton london. (The Study of silone).

(جـ) مقدمة ادوار الخراط لقصة ، العودة إلى فونتمارا ، فى مجموعة شهر العسل المر ـ سلسلة كتب ثقافية عدد ١٦ سنة ١٩٥٦ .

(٦)
Lucien Goldmann: Pour une Sociologie du Roman: Quatrieme Chapter.

من ترجمة غير منشورة لمها جلال .

(٧) ص ٥٩ من الراوية .

(٨) ص ٧٤ من الرواية .

(٩) ص ٤٢ الرواية .

(١٠) ص ٧٢ من الرواية .

(١١) ص ٧٢ من الرواية .

(١٢) ص ٧٣ من الرواية .

(١٣) ص ٧٤ من الرواية .

(١٤) من لا يملك فى القرية أرضا لا يملك فيها شيئا حتى الشرف ص ٣٧ هذا شبيه بما فى فونتمارا «الفلاح الذى لا يملك أرضا لايزال الناس يحتقرونه» .
Page 38

(١٥) Page 42 Fontamara

(١٦) الأرض ص ٦٣ .

(١٧) فونتمارا ترجمة كامل صليب ص ٢١ ، ٢٢ .
Page 10

(١٨) ص ١٢ .

(١٩) ص ١٤ .

(٢٠) ص ٣٠ .

(٢١) ص ٢٦٥ .

(٢٢) ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ ترجمة كامل صليب
Page 78, 94

(٢٣) ص ٤٨ ، ٥٢ ترجمة كامل صليب
Page 23

(٢٤) الأرض ص ٣ .

(٢٥) فونتمارا ص ١٠٦ ترجمة كامل صليب ـ الأرض ص ٣٩ .

(٢٦) ص ١٢٠ ترجمة كامل صليب .

(٢٧) الرواية ص ١٢٥ .

(٢٨) فونتمارا ص ٣٥ ، ٤٨ ، ٥٦ .

(٢٩) دراسات فى الواقعية جورج لوكاتش ترجمة نايف بلوز نشر وزارة الثقافة السورية ص ٢٩ .

(٣٠) الرواية ص ١٨١ ، ١٨٢ .

(٣١) ص ١١٥ ، ١١٦ .

الطاهر وطار والرواية الجزائرية

سيد حامد النساج

تأخر ظهور فن الرواية في الجزائر عنه في كثير من الدول العربية الأخرى ، وبخاصة المغرب وتونس ، وهما الدولتان العربيتان اللتان تتشابه ظروفها - إلى حد كبير - مع الجزائر . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن المحصول الروائي المؤلف قليل ، كما أن خطوات تطور الرواية الفني هناك بطيئة بطيئة ، نظراً للظروف القاسية التي عاشتها الجزائر ، والتي لا تخفى على الجميع .

لقد احتلت الجزائر في فترة مبكرة سبقت المغرب وتونس ، وهذا ما دفع الجزائريين إلى أن يضعوا نصب أعينهم هدفاً ثابتاً واحداً ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطاني . وتهيأت كل الجهود والخطط والأفكار ، لتحقيق هذا الهدف النبيل . فما كانت تشكل جمعية تحت ستار ديني أو إصلاحي أو تربوي ، إلا وهي تستهدف - في الخفاء - ذلك الهدف الوطني . ولم يكن الفكر والدعوات الإصلاحية إلا وسيلة وخطوة أولى من خطوات التغيير الداخلي ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، وليتمكن الجزائريون من المواجهة الواعية المدربة للاستعمار .

وفي إبان الثورة كان الشعر هو الفن الغالب ، وهو أمر طبيعي حتمي لبث الروح الحماسية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك في معارك التحرير ، والانخراط في جبهة التحرير الوطني . ولم تكن الظروف النفسية والمادية تسمح للكتاب أن يطرحوا ويتأملوا ليكتبوا رواية فنية ، تستلزم كتابتها استقراراً نفسياً ، وصفاء ذهنياً ، ووقتاً ممتداً ، وشيئاً من استقرار النظم والعلاقات ، والجمهور القارئ الذي يملك الوقت والمكان الثابت ، والفكر الهادئ ، والعقل القابل . إذ إن كل ذلك يعيش فورة وثورة ، شملت الرجال والنساء معاً ، حيث شدت العقول والقلوب والعيون والأذهان والمشاعر إلى الثوار ، وأخبارهم ، وانتصاراتهم ، وهزائمهم ، وآخر تطلعاتهم .

وفيما بعد الاستقلال ، صار لزاماً أن يفكر الكتاب الجزائريون في الإقدام على هذا اللون من الكتابة الأدبية والفنية . فقد تغيرت الظروف ، وانتهت العوامل الخارجية المعوقة ، وتبلور الشعور القومي والاستقلال الذاتي . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحافة العربية ، وأخذت ثورة التعريب طريقها إلى معظم مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسي والثانوي والجامعي . وأخذ المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربي بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربهم ومشاهداتهم ، كما طفق الدارسون بالدول الأوربية يعودون بمفاهيمهم الجديدة عن الأشكال الفنية المتطورة لكتابة الرواية والقصة القصيرة . وهنا ينبغي أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكليات الآداب في الجامعات الجزائرية ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة ، وأن الصفحات الأدبية في الصحيفة اليومية «الشعب» ، وكذا مجلات «المجاهد الثقافي» و «الثقافة» جهدت في نشر بعض القصص ، والمقالات المتصلة بها .

ولما كانت الرواية فناً موضوعياً ، ولما كان المجتمع الجزائري فيما بعد الاستقلال ، وبعد انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٤ ، قد أخذ طريقه الصحيح نحو الموضوعية والواقعية والعلمية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصد الكتاب ، وبخاصة أن المجتمع برزت فيه قضايا جديدة : اجتماعية واقتصادية وطبقية وإنسانية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها ، والتوعية بها ، لتغييرها . عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذي أدى دوره في إثارة الحماسة الوطنية .

قد يلقي هذا بعض الضوء على الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن . ذلك أن الجزائر تفشت فيها ظاهرة كتابة الرواية باللغة الفرنسية ، بشكل لافت للنظر . ففي الفترة ما بين ١٩٤٠ - ١٩٦٤ ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . وفي الفترة بين ١٩٦٥ - ١٩٧٢ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة باللغة الفرنسية ، في حين أن الروايات التي كتبت

باللغة العربية لم تتعد الثلاث روايات.[1]

وإذا كان **«أحمد رضا حوحو»** قد أصدر في ١٩٤٧ رواية **«أم القرى»**، فإنه لم يكتب بعدها إلاّ مقالات اجتماعية ونقدية، وبعض القصص القصار. وقد طبعها في تونس، واقتفى فيها أثر الرومانسيين، وأسلوب **مصطفى لطفي المنفلوطي**...

ومن ثم طالت المسافة الزمنية بين «أم القرى» وبين الروايات التي صدرت في السبعينيات على يد **«عبد الحميد بن هدوقة»** الذي أصدر روايتي **«ريح الجنوب»** ١٩٧١، و **«نهاية الأمس»** ١٩٧٥، وروايات **«الطاهر وطار»** الذي نحن بصدد الحديث عن نتاجه الروائي.

* * *

وربما يكون **«الطاهر وطار»** أهم من كتب القصة القصيرة والرواية في الجزائر حتى الآن. ونحن لا نطلق القول - هكذا - كيفما اتفق، على عواهنه، بل إن هذه الأهمية تأتي من حيث إنه كاتب حريص على أن يستمر في الكتابة، وعلى مواصلة الإبداع، دونما انقطاع. إيماناً منه بالدور الإيجابي الفعال الذي يلعبه الأدب في حياة مجتمع كالمجتمع الجزائري. كذلك فإنه - في فنه - يبدو واضح الصدق مع واقع الناس في مجتمعه، ومع حركة هذا الواقع، في تطورها، ونموها الصاعد، واستشرافها للمستقبل، بمعنى أنه يؤمن بالآن في سبيل المستقبل، وتمتد نظرته فتشمل مختلف جوانب الحياة في المستقبل القريب والبعيد.

والناس الذين يرتبط بهم - فكراً وفناً - هم أولئك البسطاء الذين يمثلون الكثرة الغالبة من أبناء شعبه، والذين يعيشون حياة نضالية يومية متصلة، مليئة بألوان من العذاب، والقهر، والكفاح، والألم، ومع ذلك فإنها حافلة بالتفاؤل. وهو يحاول أن ينتقي من وسط ظروفهم شخصيات ومواقف وأفكارا مضيئة، تبلغ حد البطولات التي يقيل التاريخ على تسجيلها في صفحاته.

ثم إنه لا يفصل التزامه بقضايا شعبه عن قضايا وطنه العربي الكبير، إنه يربط بين الاثنين، ويعدهما وحدة واحدة لا تتجزأ ولا تنفصم، إدراكاً منه للدور المهم الذي أدته الدول العربية إلى جانب الثورة الجزائرية، في إبان اشتعالها من أجل الاستقلال والتحرير.

ذلك أنه واحد ممن اشتركوا اشتراكاً فعلياً ومباشراً في صفوف الثوار، ومن ثم كانت جل موضوعات رواياته وقصصه. ثم كان صدقه مع الثورة، وواقعيته في التعبير عنها، وتصوير المحترقين بنارها ووقودها. ولعل إسهامه هذا جعله يقف في موقف مخالف تماماً لأولئك المثقفين الذين آثروا الابتعاد عنها، وذهبوا إلى هنا أو هناك أو هنالك، قاصدين مصر، أو سوريا، أو تونس، أو العراق، لكي يبدأوا تعليمهم، أو ليستكملوه حتى آخر الشوط، فإن منهم من بقي بعيداً عن أتون الثورة والمعركة، حتى حصل على درجة الدكتوراه، ثم عاد بعدها إلى الجزائر باحثاً عن منصب أو وظيفة عليا.

لكن **الطاهر وطار** لم يفكر في شيء كهذا، إذ دفعه حرصه الشديد على أن يؤدي واجبه الوطني - كأي مواطن عادي مخلص لبلاده - إلى البقاء حيث الثورة والثوار. ولعل هذا هو سر عدم انتظامه في سلك التعليم الرسمي النظامي، بل إنه السبب في كونه لم يحصل على مؤهل جامعي أو ما دون الجامعي. اختار طريق التثقيف الذاتي وسيلة وحيدة وممكنة لتنمية قدراته ومواهبه. وجعل «الشعب» ينبوعه الرئيسي ومنطلقه في رؤيته الأدبية والفنية والاجتماعية، يستمد منه شخصياته، ومواقفه، وأحداثه، وموضوعاته، ولغته، وحواره القصصي. ويتوجه بكل هذا - من خلال عمل أدبي روائي أو قصصي - إليه، أي «الشعب».

ولا ننسى أنه منذ بداية الاستقلال وهو يقدم للشباب القارئ نماذج جيدة من الأدب العالمي الذي حاول تعريف القارئ به، كما قدم بعض صور للكتاب الواقعيين الذين التزموا بكل ما يهم الإنسان العادي في بلادهم، وإنْ لم يواصل الدور. واكتفى بأن يكون هو نفسه النموذج الحي الواقعي، من خلال ما طفق يقدمه للقارئ الجزائري.

ذلك أنه كان مشرفاً على الملحق الثقافي لصحيفة «الشعب» العربية اليومية. قبلها كان رئيساً لتحرير صحيفة «الجماهير» الأسبوعية النقدية الساخرة. كانت تصدر أيام الرئيس الأسبق **أحمد بن بيللا** ثم ما لبث أن عمل مراقباً بالجهاز المركزي لحزب جبهة التحرير الوطني الجزائري. ومما يذكر له أنه - في بداية الثورة الزراعية بالجزائر - تبرع بجميع حقوق تأليفه للقصص والروايات والمسرحيات والأفلام، للثورة الزراعية. كما أنه - رغم اشتراكه في الثورة - لم يطلب وظيفة أو منصباً أو بعثة في الخارج أو دراسة جامعية هنا أو هناك، بل إنه اكتفى في حياته بالإخلاص الشديد لعمله القصصي والروائي، بعيداً عن صخب الندوات، والمحاضرات، والإذاعة، والتليفزيون، والثرثرة حول ما يكتب. وهي مواقف صادقة طبيعية، تنسجم مع سابق مواقفه ورؤيته النضالية والفكرية.

ويبدو أنه لم يفكر جاداً في الإقدام على طبع نتاجه الأدبي ونشره. إلاّ بعد أن استقرت الأوضاع في الجزائر، بعد تسع سنوات من انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٥. وهذا هو السر في تتابع صدور أعماله المتنوعة وتلاحقها. وقد تنبه لذلك، فسجل تاريخ كتابة كل عمل أدبي في نهايته، حتى يكشف للقارئ الفارق الزمني بين تاريخ كتابة العمل، وزمن صدوره. وليس من صنعه ولا من تدبيره أن تنشر معظم أعماله في وقت واحد، إذ منها ما صدر في الجزائر، ومنها ما صدر في بغداد، ومنها ما صدر في بيروت، وهكذا.

يضاف إلى هذا أنه في مقدمة بعض أعماله الروائية، كان يدون الظروف التي أحاطت بكتابتها، ثم نشرها. مثال ذلك ما يقوله في كلمته عن رواية **«اللاز»**: (وطيلة السنوات السبع ٦٥ - ٧٢ التي استغرقتها كتابة هذه القصة المتقطعة من شهر لآخر، كان يطغى عليّ الشعور بالذنب. إن بلادي تسير إلى الأمام بخطى عملاقة، المدارس تنبت من الأرض نبتاً، والمعاهد تتطاول في المدن والقرى تطاولاً، والمعامل تثقل بآلاتها أرضنا شرقيها وغربيها وشمالها وجنوبها، والإنسان في كل ذلك يتطور، وأنا مشدود إلى هذه القصة، أتفرج على الماضي ولا أساهم في المعركة الحاضرة، حتى أنهي هذه، حتى أصل إلى التعرية عن آخر الجذور. بعد ذلك أنكب على إبراز الوجه الجديد لبلادي العزيزة. ذاك ما كنت أمنّي به نفسي، طيلة السنوات السبع. واليوم، وبعد أن أنهيت هذا العمل الذي آمل أن يحظى برضا القراء، وبانتباه النقاد، يصبح وعداً علي، سأقتطع من عمري سنوات أخرى، ساعة فساعة، لأضع رسماً جميلاً لبلادي الثائرة.. بلاد التسيير الذاتي والثورة الزراعية، وتأميم جميع الثروات الطبيعية، والمسيطرة على تجارتها الخارجية، والمتصنعة، والمتثقفة، والواقفة إلى جانب جميع الشعوب المكافحة في العالم، وإلى جانب مريدي الحرية والسلام والعدل.»[2]

لاحظ الطاهر وطار أن عدداً من الشعراء وكتاب القصة والرواية تستلهم الموضوعات الخاصة بالثورة الجزائرية ، وبالتاريخ القومي ، وبحركات النضال ، بمعنى أنهم فى الأغلب الأعم راحوا ينظرون إلى الماضي ، إلى الوراء . ومع تسليمه بأن هذا الماضي جميل ومشرق ، فإنه يحذر من التقوقع داخله ، ومن عدم الالتفات إلى الحاضر السائر قدماً . إن ذلك قد يباعد بين الكتاب وبين حركة الحياة فى مجتمعهم ، ويجعلهم لا يعيشون المشكلات التى قد تطرأ فى حياة الناس ، وعلاقاتهم الجديدة بعد الاستقلال ، والقضايا التى تطرح نفسها أثناء فترة التشييد والبناء

أما ما يشير إليه من موضوعات ومسائل يلزم الالتفات إليها ، والتعبير عنها ، أو تصويرها ، واتخاذ مواقف منها ، فإنها الثورة الزراعية ، والصناعية ، والثقافية ، ومسائل الإصلاح الزراعي ، وكل ما يتصل بحياة الإنسان الجزائرى الآن . فالشرطى جديد ، والموظف جديد ، والتاجر جديد ، والحاكم جديد ، والموت والحياة ، كلاهما جديد ، فى كيان انسلخ من كيان آخر ، وراح يقيم أطر شخصيته وأسسها . وهو فى سبيل ذلك يصادف عدداً هائلاً من الصعاب والتناقضات .

وكان طبيعياً أيضاً أن يحدد **الطاهر وطار** موقفه من أولئك الكتاب الجزائريين الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية رواياتهم ، من أمثال **مالك حداد . محمد ديب . كاتب ياسين** . وبخاصة أنه فوجئ بأن دارسى الأدب ومؤرخيه من الغربيين فى أوربا . وفى بعض البلدان العربية كذلك ، لا يتصورون أن للجزائر أدباً غير هذا الذى يكتب باللغة الفرنسية . ولما كان هو واحداً ممن يحرصون على تأكيد الانتماء العربى ، وعلى إثبات الشخصية العربية للجزائر ، وعلى إعلان ما يجرى من اجتهادات جادة ، فى كل الجوانب والمستويات ، فإنه كتب محاولاً إقناع المثقف فى المشرق العربى (بأنه يوجد فى الجزائر أدب باللغة العربية ، وأن اقتصاره على معرفة **كاتب ياسين** ، **ومالك حداد** ، لايعنى تعمقاً فى المعرفة ، فهؤلاء عملة صعبة ، تجعلها أداتها فى متناول العالم أجمع ، بل قد يعنى تقصيراً ليس فى حق زملاء يحاولون الإسهام فى إثراء المكتبة العربية ، أو فى حق شعب يجاهد لاستعادة إحدى مقومات شخصيته — التى استهدفت ولا تزال تستهدف للغزو الاستعمارى والإمبريالى — وإنما فى حق نفسه بالذات . كمثقف لا يكلف نفسه عناء إطالة عنقه ليرى ، من هناك خلف بعض الأسماء التى وصلته عن طريق الترجمة)[3] .

إنها صرخة فى وجه الذين لا يبحثون عن الأدب المكتوب باللغة العربية فى الجزائر ، الأدب الواقعى الاشتراكى على وجه التحديد ، الذى صدر عن كتاب عرب ، يؤمنون بعروبتهم ويعتزون بها . ويلتحمون بقضايا شعوبهم ، ويلتزمون التزاماً داخلياً نابعاً من وعيهم الذاتى ، وإدراكهم الموضوعى لما يحيط بهم ، بضرورة التعبير عن واقعهم ، وإنسان مجتمعهم ، ولحظاته الحاضرة ، وأيامه المستقبلة .

* * *

والكاتب الجزائرى **الطاهر وطار** من مواليد ١٩٣٦ . صدر له حتى الآن ، مسرحية « **الهارب** » ومجموعات من القصص القصيرة هى : « **دخان من قلبى** » و « **الطعنات** » و « **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** » . أما رواياته فإنها « **اللاز** » ١٩٧٤ ، و « **الزلزال** » ١٩٧٤ ، و « **الحوات والقصر** » ١٩٨٠ ، و « **العشق والموت فى الزمن الحراشى** » ، التى يعتبرها الكتاب الثانى لروايته الأولى « **اللاز** » ، وقد صدرت عن دار ابن رشد للطباعة والنشر ببيروت ١٩٨٠ .

وفى كل هذه الأعمال ، يبدو موقف الكاتب شديد الوضوح : فكرياً واجتماعياً وسياسياً . فهو يؤمن بالاشتراكية كحل حتمى لمشكلات المجتمع الجزائرى ، وينتصر للطبقات العاملة ، زراعياً وصناعياً ، وينبذ البورجوازية وأصحاب الأرض وكبار أصحاب الثروة ورأس المال . وهو يؤيد الثورة الشاملة ، الجذرية ، التقدمية . وهو فى قصصه ورواياته ، واقعى اشتراكى ، يلتزم بكل ما طالب به الواقعيون الاشتراكيون . لذا فإن كتاباته تسربت إليها ملامح ضعف سبق لها أن تسللت إلى كتابات الواقعيين الاشتراكيين منذ زمن طويل ، كالمباشرة ، والخطابية ، وتغليب الهدف الثورى على حركة الشخصيات ، والأحداث الفنية ، والحوار الحى ، والبناء الدرامى .

إنه لا يخفى التزامه بكل ماورد فى الميثاق الوطنى الجزائرى ، وبالاتجاه السياسى والاقتصادى والثقافى الذى كانت تتبناه السلطة الثورية أيام حكم الرئيس الراحل هوارى بومدين ، لأنه يرى ، بل يعتقد ، أن هذا هو الطريق الصحيح لبناء الجزائر الاشتراكية . ومن ثم جاء احتفاله بالمضمون السياسى والاجتماعى فى رواياته . وقد كان ذلك نتاج اشتراكه فى الثورة من ناحية ، والمرحلة السياسية التى كتبت فيها أعماله من ناحية أخرى ، وحاجة القارئ — بالعربية — فى الجزائر من ناحية ثالثة .

وكل هذه العوامل لم تكن تسمح بالحلم والرومانسية واليوتوبيا والإلغاز والتضمين والرمز . وإنما كانت تتيح الفرصة للكلمة الواقعية ، الصريحة ، الصادقة ، المباشرة ، التى تنقل إلى القارئ صورة أمينة عن المناخ الذى عاشته الجزائر ، والمشكلات التى يعانى منها إنسان اليوم . كما أن اشتراكه فى الثورة اشتراكاً مسئولاً ، جعله مدركاً لأبعاد الصراع الذى كان يدور بين الثوار بعضهم والبعض الآخر ، وبينهم — مجتمعين — وبين القوى غير الثورية التى كانت تعمل على شل حركة الثوار . ومن خلال الثورة استطاع أن يتبين قيمة الإنسان العادى البسيط وإسهامه الحقيقى فى النضال من أجل أمته . وهذا ما تؤكده روايته الأولى « **اللاز** » .

فى « **اللاز** » .. يحاول الكاتب استكشاف مَنْ الثوار الحقيقيون ، الذين يخرجون من قاع المجتمع ومن باطن الأرض الفوّارة ، ليناضلوا ، وليخططوا ، وليحلموا ، وليدفعوا أرواحهم ثمناً لوطنيتهم . فالثورة بهم ، ومنهم ، ولأمثالهم ، أمثال « **اللاز** » « هذا اللقيط الذى لا تتذكر ، حتى أمه ، من هو أبوه . وكأنما التقطته من بين الرماد مثل الدجاجة . برز إلى الحياة يحمل كل الشرور . كان فى صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس ، يضرب هذا ، ويختطف محفظة ذاك ، ويهدد الآخر ، إنْ لم يسرق له النقود من متجر أبيه ، أو الطعام من مطبخ أمه . حتى إذا جاء يوم الأحد بادر إلى الملعب ، شاهراً خنجره فى وجوه الصغار حتى يتزلوا عن إرادته ، ويكتروه منه ، تارة بدورو لكل لاعب ، وتارة يشتط ، فيطلب عشرة . لم يكن يجدى معه ، لا تدخل الآباء ، ولا تدخل « الشامبيط » ، بل الويل كل الويل لمن يتجرأ ، ويبلغ عنه أباه ، أو أخاه . مكابر ، معاند ، وقح متعنت ، لا ينهزم فى معركة ، وإنْ استمرت عدة أيام ، يضربه المرء حتى يعتقد أنه قتله ، لكن ما إن يبتعد عنه ، حتى ينهض ويسرع إلى الحجارة ، أو يرتمى على خصمه ، وإن فاته ذلك فى نفس اللحظة أو اليوم ، أعاد الكرة مرة ومرات ، مما جعل الجميع ، كباراً وصغاراً ، يهابونه ، ويتحاشون الاصطدام معه ، ويتنازلون له عن حق أو باطل ... اللقيط ، كلما كبر ، واعتقد الناس أنه سيهدأ ، أو على الأقل تخف وطأته ، ازداد سعاره ، ونمت فيه شرور ، لم تكن لتتوقع »[4]

هذه الشخصية المتناقضة ، الشاذة ، الشريرة ، سرعان ما تتحول بكل قواها هذه ، إلى أتون الثورة ، فتصبح حجر الزاوية فى كل الأعمال القاهرة التى لايقدر على أدائها إلاّ « اللاز » وحده . وقد وفق الكاتب فى إقناعنا بدورها ، وبصدق تحولها ، حتى سيطرت على المساحة الكلية للنص الروائى . بل إن الكاتب يتعمد أن ينثر بين صفحات الرواية نتفاً من الأخبار الخاصة باللاز ، وبماضيه ، دون أن يفاجئنا بتاريخ حياته منذ الصفحات الأولى . وكان كلما أدرك أن إحساسنا بهذه الشخصية الحادة قد يتوارى ، إذا به يلتقط لحظة مشرقة بطولية ، ويسلّط عليها أضواءه الغامرة ، فيعمق لدينا الشعور القوى بقيمة « اللاز » ، وبأهميته مناضلاً وزعيماً : « جنديان يجران اللاز من ذراعيه ، وثمانية يستحثونه السير ، بالكلمات ، والضرب بمؤخرات البنادق ، بينما الدماء تتطاير ، من أنفه ووجنتيه ، وجبهته وشفتيه ، وهو يترنح تارة ، ويقاوم أخرى ، صاباً سيلاً من الألفاظ الداعرة ، شاتماً لاعناً الرب وعباده . المنظر عادى بالنسبة لجميع المشاهدين ، عدا قدور الذى ظل ، لحظة يراقب كل حركات اللاز ، ويقلب كل كلمة يتفوه بها ، إلى أن بلغ الموكب باب متجره .. بذل اللاز آخر جهده ، حتى تمكن من التوقف ، ثم نظر إليه وبصق فى وجهه مزمجراً : راقم المنظر ، يا خنازير حانت ساعتكم كلكم . »(٥)

عندئذ يدرك قدور مغزى تحذير « اللاز » للمناضلين الثوار . ارتضى أن يكون الضحية . وخشى أن يقع رفاقه فى أيدى السلطة الاستعمارية الفرنسية . ذلك أنه ظل يحتال على الحياة ، وعلى الناس ، وعلى الفرنسيين ، فبادر إلى مصادقة العسكر ، وصار يتردد على الثكنة ، إلى أن اقتحم مكتب الضابط الفرنسى نفسه ، ولم يعد يغادره ، فلا أحد يمكن أن يشك فيه ولو للحظة واحدة . ففى الجزائر يطلق هذا اللفظ « ـ اللاز ـ على الإنسان الذى لاتتمنى رؤيته تشاؤماً منه ، أو نفوراً وعدم ارتياح إليه ، وإن كنت ـ فى نفس الوقت ـ مضطراً بحكم الظروف لمقابلته . لكن على مستوى أوراق اللعب ، يعتبرون ال الرقم الفائز دائماً ، والمتغلب أبداً ، فى حين أن اللفظة فى الإنجليزية تعنى : الحمار ، أو الشخص الأبله ، الأحمق ، العنيد ، أو ذلك الذى يتصرف بحماقة ، جاعلاً من نفسه سخرية الناس ! استطاع الكاتب أن يجمع فى شخصيته الفنية ـ « اللاز » ـ كل هذه الأبعاد . وبرغم ذلك جعله الشخصية المحورية فى الرواية ، وجعل عنوان الرواية هو اسم هذه الشخصية . ولعله عن طريق تلك الملامح الظاهرة تمكن من اقتحام غرفة الضابط المخنث الشاذ ، الذى لم يسمح لأحد بانتهاك أسراره الدفينة سوى « اللاز » . ومن ثم سخر « اللاز » بذكائه وحدسه القوى ووطنيته الحادة ، موقفه ، لخدمة الثورة والوطنيين الشرفاء : « تبقى حجة واحدة ، قوية بعض الشىء ، فى فائدة اللاز ، هى أنه لا أحد ، يستطيع نسبة خيانة واحدة معينة له . وجميع الذين يلقى عليهم القبض ، ويمكثون تحت التعذيب فى الثكنة ، بعد خروجهم ، يثنون على اللاز للخدمات التى يقدمها لهم . إنه لم يشهد أبداً ضد أحد ، ولم يتردد مرة فى أن يشهد لفائدة من يستشهده . كما أنه لا يتوانى عن تقديم التبغ ، والماء ، لكل من يطلبه ، مع أن الخونة الحقيقيين هم الذين يقومون بتعذيب إخوانهم . »(٦)

قريباً من مستوى « اللاز » الاجتماعى والنضالى ، تقدم الرواية عدداً آخر من الشخصيات العادية ، ليكونوا ـ جميعاً ـ تجسيداً لحركة الشعب الجزائرى فى ثورته ، بمعنى أنه لم ينتخب شخصياته من القيادات التاريخية أو الزعامات الشهيرة ، بل التقط أناساً عاديين جداً ، يؤدون دورهم الوطنى اللازم ، من أمثال حمو ، قدور ، زيدان ، آحمزى ، سى العرجى ، يستخدمون فى كفاحهم وسائل بدائية متاحة للتسلل ، ولتهريب الجنود ، وللمقاومة ، ولنقل الأخبار والمؤن والسلاح ، ولخداع العسكر الفرنسيين .

كذلك فإنه يحركهم حركة طبيعية إنسانية ، ويقدم أحلامهم البسيطة ، وخطاياهم اليومية ، وممارستهم للجنس أو للحب ، كما نجد ذلك فى تصديره علاقة قدور بزينة ، وعلاقة حمو بالأخوات الثلاث : دايخة ، مباركة ، خوخة . واللاز نفسه ، بعد أن ارتدى زى السارجان ، الذى ضربه ضربا مبرحاً ، والذى عذبه طويلاً وأجبره على الاعتراف بمعلومات عن زملائه ، لم يغفل الكاتب الجانب الإنسانى لديه ، وكيف نراه يطلب الخمر قبل التصريح بما يريدون . وعندما جاء رفاقه ليأخذوه بعيداً ، وليساعدوه على الهرب ، لم ينس قارورة الكحول ، التى وثب نحوها واختطفها ، وبسرعة ورشاقة قذف بها فى جيب سرواله ، وتبع الجماعة التى انتظمت فى صف كما لو أنها إحدى دوريات التفقد ! وهذا حرص من الكاتب على التعامل الإنسانى المعقول ، القابل للتصديق ، مع شخصياته ، باعتبارها أناسى . وهذا يؤكد أنه لم يضف إليها من الصفات الخارقة للعادة ، اللامعقولة ، ما يجعلها غريبة ، بعيدة عن المعقولية والتصديق .

ويتأكد لنا ذلك أيضاً ، فى تصويره للخونة من الجزائريين أنفسهم ، أمثال الحركى الذى فر من الثكنة ، والذى أرسل ـ كجاسوس ـ للاطلاع على الشبكة التى يتم بواسطتها تهريب الجزائريين من صفوف العسكر الفرنسيين ، وبعطوش الذى استخدمه الفرنسيون فى التنكيل بخالته « حيزية » وزوجها الذى هو عمه فى نفس الوقت . وكيف أنه عاشرها أمام زوجها ـ عمه ـ مرة ، ثم فتك بها ، وقد جنت فى المرة الثانية ، وانتهى أمره معها بأن مزقها بالفأس ، وما لبث أن قتلها برصاصات مسدسه(٧) .

وعلى هذا النحو تحفل صفحات « اللاز » بالنقد لكل الأوضاع والأفكار والشخصيات والمواقف التى يراها الكاتب من وجهة نظره غير سوية . ومنذ الصفحات الأول للرواية تطالعنا آراؤه الناقدة ، فهو لا يرضى عن أولئك الذين يستثمرون شهداء الثورة ، ويذهب إلى أن الشهداء الذين شاركوا فى الثورة من قدامى المجاهدين ، قد تحولوا إلى بطاقات تبرر لذويهم أن يحصلوا على منح مالية كل ثلاثة أشهر (أنانبون نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات فى جيوبنا ، نستظهرها أمام مكتب المنح ، مرة كل ثلاثة أشهر ، ثم نطويها مع دريهمات فى انتظار المنحة القادمة)(٨) .

وآباء الشهداء لم يعودوا يملكون إلاّ الارتزاق وانتظار الموت ، لا شىء إلاّ لأن أبناءهم اشتركوا فى الثورة واستشهدوا فيها (الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً ، البرانس مهلهلة ، رثة ، متداعية ، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط ، تشدها أسلاك صدئة ، والأوجه زرقاء جافة . ليس لنا من الماضى إلاّ المآسى ، وليس لنا من الحاضر إلاّ الانتظار ، وليس لنا من المستقبل إلاّ الموت . نتآكل كالجرائم ، وليس غير)(٩) . لعله يطالب بتكريم هؤلاء ، أو بضمان حياة وادعة هانئة ، ومستقبل أفضل .

وإذا كان الكاتب يدع شخصياته تعبر عن أفكاره حيناً ، فإنه فى غالب الأحيان ، يعلو صوته ، وترتفع نبراته ، وبخاصة عندما تحتد المناقشات السياسية ، ويطول أمرها . فثمة مناقشات سياسية بين زيدان وأخيه وقدور ، حول تجميع الشباب ، والمعارك ،

والخرق . والوضع الذى أصبح عليه الناس من فقر وبؤس وعـرى وجهـل ومـرض وظـلـم . (صفحات ٤٤ ، ٤٥) . كما أن هناك اجتماعا مطولا دار فيه حوار بين زيدان ورفاقه المناضلين ، نجده قد طال بشكل مسرف (ص ١٧١) ، وليس ثمة ما يدعو إليه من الناحية الفنية . وقد كان التلميح كافياً جداً بدلاً من الإسراف فى الحوار الصارخ المباشر .

وشخصية الكاتب سافرة جداً عندما يكون الحوار حول التناقضات الطبقية ، حيث يكشف عن وعيه الطبقى ، وانحيازه الحاد للطبقات المطحونة . الثورة ــ فى نظره ــ ثورة طبقية لتحقيق الاشتراكية بين فقراء الجزائر ، أمثال اللاز وحمو وقدور وسى الفرحى . وبين أغنياء الجزائر والبورجوازية الفرنسية الغازية المستعمرة . ومن ثم فإنه يرى النضال الحق ينبغى أن يكون فى جبهتين ضد قوتين متحدتين : ضد الاستعمار أولاً . والبورجوازية المتعفنة المرتبطة بالمصالح الاستعمارية ثانياً . وهذا واضح جداً فى ص ٢٠ ، ٥١ . وفى غيرهما . (ينبغى أن أهتم به أكثر ، وأعمق وعيه الطبقى)[١٠] ، (المهم فى الوقت الراهن أن يقوى إيمانهم بوطنهم ، وبحريته . وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأغنياء مثلهم مثل المستعمرين ، أعداء اليوم ، وسيظلون أعداء ما داموا موجودين ، وحتى إذا ما قهروا ، وأحنوا رؤوسهم للعاصفة ، فإنهم سرعان ما يسترجعون ويسيطرون على الوضع)[١١] ، (هذه الحركة ينبغى أن تتبنى الصراع الطبقى من الآن ، وإلاّ بقيت مجرد حركة تحرر . الخطر كل الخطر أن يحولها الاستعمار إلى صالحه ، فيعلن عن انتهائها ، ليخلّف الوطن بين أيدى العملاء والصنائع)[١٢] .

والهدف من كل ذلك واضح أيضاً : (الصح هو الحق . وهذه البلاد ليس فيها حق ، لكن سيأتى يوم ، ولا يبقى فى الوادى إلاّ الحجارة ، إلاّ الصح ، إلاّ الحق . يخرج الفرنسيون ، يفقر الأغنياء وينعدمون ، ينام جميع الناس على الشبع . نقرأ كلنا . نتعلم العربية والرومية ، بما فيها الإنكليزية والألمانية والروسية . يصبح الحاكم من عندنا . الشانبيط ، والخواجة ، والقائد ، والشرطى ، منا . نصير قـاهـين ، نـظـيـفين ، جـمـيـلين ، محترمين ، كالفرنسيين)[١٣] .

أيًا ما كانت المآخذ الفنية القليلة التى قد تؤخذ على رواية «اللاز» ، فإن **الطاهر وطّار** بُعيْد نشره هذه الرواية ، جعل كل الأنظار تتجه إليه ، كما سبق أن اتجهت إلى **عبد الرحمن الشرقاوى** بمجرد صدور روايته «**الأرض**» . كل منهما كانت علامة على طريق ، وحملت رؤية جديدة ، وحركت واقعاً آسناً ، واستهدفت شيئاً أبعد ما يكون عن التسلية والترفيه . كل منهما تصدر عن معاناة فعلية ، ومعايشة واقعية لا متخيلة ، وكل منهما تشع بما للغة العربية من دلالات قوية نافذة ، بالرغم من بساطتها وسهولتها .

وبالرغم من أنه كاتب مشارك فى الثورة ، وينحاز إلى قواها الفاعلة ، فإنه لم يسلّم بصراعاتها الداخلية التى كانت تحدث فى صفوف الوطنيين ، وكأنه أراد أن يقول إن الصراع الذى بدأ ضد الاستعمار والتخلف والقهر ، انتهى إلى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم . فزيدان والد «**اللاز**» ثورى شيوعى ، ينضم إلى الثورة عن وعى وعن اقتناع بحتميتها ، يتعدى ذلك إلى إقناع الآخرين بالالتحاق بصفوف المناضلين ، بيد أن الثورة تعدمه . فى موجة التطهير التى قادتها جبهة التحرير . بدعوى التخلص من الأحزاب ، حفاظاً على سلامة الثورة ، ووحدة صفوفها ، لأن زيدان لم يتخل عن فكره الماركسى . ولا عن عقيدته . بل إننا نلاحظ أن الكاتب يصور الشيوعيين مثاليين متطرفين فى وطنيتهم ، إذ إنهم اعتقلوا من قبل رجال الثورة وأودعوا مخبأً فى قاع الجبل ، وفى الجب ، لا يدرون ما مصيرهم . ومع ذلك فإنه يجعلهم مناصرين تماماً لأهداف من اعتقلوهم ، ولا ينظرون إليهم إلاّ نظرة الرفيق إلى الرفيق .

والطاهر وطّار فى هذه الرواية وفى غيرها ، نجا تماماً من التأثر بنجيب محفوظ . ومعروف أن عدداً كبيراً من كتاب العرب ، وبخاصة فى البلدان التى شهدت ظهور هذا الفن متأخراً ، قد ساروا فى ضوء كتابات نجيب محفوظ ، وعلى هدى أسلوبه . وهناك من راح يقلده مع تغيير فى أسماء الشخصيات ، والأماكن . أمّا **الطاهر وطّار** فإنه لم يتأثر إلاّ بمؤثرين اثنين : عقيدته ورؤيته ، وواقع الحياة فى مجتمعه ، ونأى بنفسه عن محاكاة **نجيب محفوظ** ، وعن التأثر بالكتاب الغربيين ، وكتب رواياته بشكل تقليدى ، ملتزماً بالبناء الفنى المألوف ، الذى لا يسعى إلى إغراب أو ثورة أو تعقيد .

فى بعض الأحيان ، قد يوحى إلى قارئه بأنه يستغرق فى ذكر تفاصيل وجزئيات متباينة ، لكن سرعان ما يكتشف القارئ أن هذه الجزئيات التى راح يلملمها من هنا وهناك وهنالك ليست إلاّ أشياء ضرورية ومهمة لخدمة الجو العام ، والمناخ النفسى الذى يسود الرواية . فأنت لن تعتقد فيما يثار حول «**اللاز**» ، دون أن تكون ثمة إشارات أو تلميحات إلى بعض التغير البسيط الذى طرأ على حياة أمه : «صارت تشترى السكر بالكيلو ، والقهوة بالعلبة ، والزيت باللتر ، بل إنها من حين لآخر ، تشترى علبة حلوى الترك ، أو شيئاً من الجوز أو التمر ، بينما كان الدخان لا ينبعث من كوخها إلاّ من سنة لأخرى . » وهكذا ، فإنه لم يسرف ــ لأنه كاتب واقعى ــ فى تجسيد الحالة الاقتصادية للأم وتضخيمها ، تأكيداً لما يثار حولها من أنها تقوم بدور القوادة للضابط الفرنسى الذى يرتبط باللاز بعلاقة غير مفهومة للعامة ، وإنما حاول أن يكون محدداً ومعقولاً ومنطقياً فى تلمس مظاهر التحول والتبدل الاقتصادى للأم .

* * *

وإذا كانت شخصية «**اللاز**» هى حجر الزاوية فى أولى روايات الكاتب ، فإن رواية «**اللاز**» هى المحور الذى دارت حوله بقية أعماله . لدرجة أنه أطلق على روايته الأخيرة «**العشق والموت فى الزمن الحراشى**» الكتاب الثانى للاز . ولعله خطط لنفسه منذ البداية كتابة رباعية روائية : فى الجزء الأول منها ــ «**اللاز**» ــ عالج قضية ثورة الشعب الكادح البسيط ، طوال ثمانية أشهر ، إبان اشتعال الثورة ، دون أن يكون مؤرخاً ، على الرغم من أن بعض الأحداث التى تعرض لها قد وقعت ، أو وقع ما يشبهها ، إذ وقف منها فى زاوية معينة ، ليلقى عليها نظرة القصاص الخاصة . ثم جاء الجزء الثانى ممثلاً فى رواية «**الزلزال**» ، لينتقل إلى المرحلة التى واجهت فيها الثورة أعداءها الداخليين ، عندما بدأت تعلن عن التغيير المادى الاقتصادى فى حياة الفلاحين . إن مجرد الإعلان عن الثورة الزراعية والإصلاح الزراعى هو كشف وتعرية للقوى المضادة التى أسفرت عن وجهها القبيح ، وراحت تخطط لاغتيال أحلام الفلاحين ، ولتوزيع الأرض خفية ، ولتدمير مخططات الثورة ، ولضرب كل المؤيدين لمثل هذه الخطوات الجريئة . «الشيخ بو الأرواح» ــ على سبيل المثال ــ وهو يبدو للقارئ محافظاً على القديم ، حريصاً كل الحرص على مسبقاته كما هو ــ لا يرضى عن أى تجديد أو تطوير ، بل إنه يلعن كل من يذكر هاتين الكلمتين ، لأنهما ترتبطان بما يسمى «الاشتراكية» التى سوف تسلبه ما يتصور أنه حق خاص جداً له وحده . لذا اصطبغت نظرته إلى كل شىء بصبغة معادية ، نافرة ، رافضة . فهو يرفض عدد السكان المتكاثر فى مدينة «قسنطينة» ، كما يرفض المتسولين والمتسولات ، وينفر

من الحركة المطردة المتصاعدة ، ومن زحام الناس في الشوارع ، ويطرد الألوان والروائح ، ويلعن العمال وتواجدهم في المدينة . وأحداث الرواية تقع في مدينة «قسنطينة» بعد الاستقلال بتسع سنوات .

وفي الرواية تركيز على شخصية «بو الأرواح» رمز التخلف ، والرجعية . وثمة تعرية الشخصية من الداخل ، وبخاصة في القسم الخامس المعنون : «جسر المصعد» ، إذ يتعمقه الكاتب رغبة في استكناه داخله ، وغرائزه ، ورغباته المعقدة المتناقضة ، بل إن الكاتب يفعل نفس الشيء مع الجد والأب ، ومعظم أفراد أسرته ، يريد بذلك أن يكشف عن الخزى واللا خلق والبواعث الدفينة وراء سلوكه الراهن . وهو يرد كل تصرف حاضر آني إلى بواعث قديمة كامنة ، وكأنها موروثة لدى الجد والأب ، ثم ظهرت آثارها في نفسية «بو الأرواح» نفسه ، منذ شب عن الطوق ، في علاقاته النسوية ، وزيجاته السابقات ، وعقمه ، وجشعه ، ورغبته العارمة في الاستئثار بالمال والعلم والجنس والأرض .

ولعل هذا القسم من الرواية هو أبعدها عن المباشرة ، والإيضاح ، والخطابية ، وأقربها إلى الفن الصحيح . ولم يفصل الكاتب هذا الخيط النفسي عن الموقف العام للشخصية منذ بداية الرواية ، حيث يتبلور إحساسها الكلي إزاء التطور العام والخاص الذي يلاحظه حوله ، فكل شيء يتغير ويتطور إلى الأفضل : الأقارب الذين لم يتعلموا ، أدوا دورهم الوطني وواصلوا الكفاح في ميادين أخرى ، ومن كان يتصور أنهم أراذل القوم ، استطاعوا أن يغيروا مجرى حياتهم . أما «بو الأرواح» فإنه الوحيد الذي ظل على حاله ، متشبثا بأفكاره ، متقوقعاً داخل مصالحه الخاصة ، منحازاً إلى نفسه الخربة التي تريد تدمير كل جديد ، وتنتظر الزلزال الذي يحطم كل ما جدّ على حياة الناس والمدن .

(الطاهر الشنال ضابط سام يحل ويربط . عمار الحلاق شهيد . نينو الدلاّل الخائن ، أب لشخصية بالباى المفلس راض عن وضعه . سعدان مهرب الصابون والمخدرات صهر لضابط سام يحل ويربط . صدقت يا رسول الله . صدقت يا حبيب الله . من علامات قيام الساعة أن يتطاول الحفاة العراة ، رعاة الشاة في البنيان ، وأن تلد الأمة ربها ، وأن يغلب الأسفل على الأعلى ، وأن لا يبقى هناك أسفل وأعلى . فتلك علامة قيام الساعة . وها هي تحل . إن زلزلة الساعة شيء عظيم)(١٤) .

والرواية كسابقتها مكتوبة بشكل تقليدي ، حول شخصية واحدة ، وفي إطار زمن لا يتجاوز الساعات الست . ونلمح فيها ثقافة الكاتب العربية ، ومعايشته للتاريخ العربي الحديث ، حين يربط بين بعض ما يحدث في الجزائر ، من مظاهر سلوكية وأخلاقية ، وما يجرى في بقية البلدان العربية بتراث المغرب العربي ، تبرزها مناقشاته الدائمة لابن خلدون ، وتحليله نظريته ، وإمعانه النظر في آرائه الخاصة بالمدنية والعمران والبدو والحضر وما إلى ذلك .

* * *

ويقتحم الطاهر وطار في روايته الثالثة (**الحوات والقصر**) على الطبقة الحاكمة حصونها وقلاعها ، وأسوارها المنيعة ، بعد أن خرجت من قاع المجتمع ، لتختصم على القمة . إنها القوى الثورية المصطنعة ، التي نبتت من أصول شعبية فقيرة ، وارتقت باسم الشعب ، حين أجادت التعبير عنه بشكل مفتعل ومزيف ومصنوع . وسرعان ما يكتشف الناس العاديون أن هذه القوى التي تنهش المصالح ، والدعة ، والأصالة ، والتي تفتت وحدة الجماعة ، وتحطم الاستقرار النفسي والأمن الاجتماعي ، والتي تستثمر الفقر لإذلال المطحونين ، والجنس لا متصاص دم الأصحاء ـ هذه القوى المتسلطة المستبدة ، ليست إلاّ مجموعة من اللصوص ، يفقأون العيون الحالمة ، ويبترون الأيادي الكادحة الفاعلة ، ويفتكون بالعذارى ، ويثيرون الرعب والفزع في نفوس كل الناس .

ولأول مرة يستخدم الكاتب الرمز . وهو رمز شفاف أقرب إلى الفهم والوضوح منه إلى الغموض ، وقد توسل بالرمز ، ليقول كل الآراء والمعاني التي أشرنا إليها . اصطنع شخصية «علي الحوّات» ـ الصياد ـ لتحمل كل الملامح الشعبية المتأصلة ، كالتفاني في خدمة الجماعة ، والحب ، حتى لمن يظهرون العداء ، والذكاء المتوقد ، الذي يستعان به في أشد المواقف تعقيداً ، لخدمة الناس ، ولخيرهم ، والصبر للوصول إلى الهدف الإنساني . وهو يصادف عدداً من القرى ، لكل قرية منها أناسها ، وأفكارهم ، ومطالبهم . قرية الأعداء ـ قرية التحفظ ـ قرية الاحتجاجات ـ قرية التساؤلات . وكل قرية ترمز إلى معنى أو فكرة ، كما أن السمكة الكبيرة ليست إلاّ رمزاً .

ولا يتصورن أحد أنه يهيم في الخيال الرومانسي اللا محدود . ومهما بدا خياله ، فإنه يعكس الواقع ، في صور تدعو إلى التساؤل عن إمكانية تواجدها . والحق أنه أراد أن يصرح بأن الواقع المزرى من الغرابة والشذوذ ، بالشكل الذي يجعل الناس يتساءلون عمّا إذا كان معقولاً وجود هذه الصور الغريبة ؟ ! وإذا كان تصور وجودها ـ خيالياً ـ غير ممكن وغير قابل للتصديق،فما بالنا بها وهي واقعية وموجودة بالفعل لا بالقوة ، والناس يعيشونها لحظة بلحظة ، ويوماً في إثر يوم ؟ !

وما لاحظناه في «اللاز» نلاحظه هنا ، وهو أن الكاتب يضرب على وتر الشخصية الشعبية ، المنتقاة والمنتخبة من وسط الجماهير . إن «علي الحوات» إنسان عادي بسيط ، أحب الناس فأحبوه ، وأخلص لهم فأخلصوا له ، وصاروا سنداً يستند إليه ، حمل همومهم ومشاكلهم ، وسعى من أجل التعبير عنها ، في مواجهة الزعماء المستغلين الذين ينتهكون الحرمات ويمتصون دماء الناس . وإذا به يدمر هو نفسه ويمزق تمزيقاً ، وإذا بالناس يلتفون حوله ويفتقدونه . إنه رمز للشعب العامل الطيب ، الذي ينتصر في النهاية ، ويعرى أعداء الشعب من الحكام اللصوص . وأيضا فقد كان الكاتب حريصا على تبيان أن قرية الأعداء أشبه بالنظام الشيوعي الصارم ، لكنها القرية المتقدمة ـ تكنولوجيا وفكرياً ـ عن باقي القرى التي مرّ بها «علي الحوات» . وهذا هو الانعطاف الذي يسفر عن نفسه في كل روايات الطاهر وطّار .

وهناك أقوال جريئة مبثوثة هنا وهناك . وأيًا ما كانت الشخصية التي تصدر عنها ، فإنها أقوال المؤلف أولاً وأخيراً . والأمثلة على ذلك كثيرة . «إن القصر لا يمكن أبداً أن يعرف شفقة أو عطفاً . العطف والشفقة لا يدخلان قلوب اللصوص إطلاقاً . كيف يشفق أو يعطف اللئيم ؟»(١٥) ، «القصر يقول لجميع الخيرين ، في شخص على الحوات ، إذا كنتم حقا تحبون السلطان وتكنون له الولاء التام ، فما عليكم إلاّ اتباع أهل قرية التصوف والانضمام إليهم»(١٦) ، «منذ عصور طويلة ، لم يتقدم واحد من الرعية ، ليثبت ويؤكد صنعته . ولقد كشف على الحوات عمّا كنا نعمل على كشفه منذ تسع وتسعين سنة ، أثبت أن القصر شيء ، وأن الرعية شيء آخر ، وأن نظرة القصر إلى الرعية ، هي نظرته إلى الماشية والطيور والخنافس والدواب ، وغير ذلك مما خلق ، ليؤدى له خدمة ، وليس ليتلقى منه خدمة .»(١٧) ، «أن تتهم بالشعوذة والسحر فتحرق ، أو أن يطلب منك سمكة من هذا النوع كل يوم فتعجز وتقتل ، أو أن تحسد على ما قد تنال من نعمة فتغتال . هل فكرت جيداً يا على الحوات»(١٨) . وأخيرا «هؤلاء إخوة على الحوات ، المجرمون السفاحون . لقد اعترفوا في الساحة وكشفوا عن سرائرهم الخبيثة . هذا هو العرش إذن»(١٩) .

* * *

ويعود الكاتب مرة أخرى إلى أرض الواقع ، في آخر رواياته «**العشق والموت في الزمن الحراشي**» ١٩٨٠ . وهو في هذا العود يختار أبطال روايته ، مجموعة من شباب الجامعة ، ممن تطوعوا للمشاركة في أعمال الثورة الزراعية . إنهم جيل جديد مختلف عن قدامى المجاهدين ، يعرفون مناضلي العالم الثالث ، ويؤمنون بالثورة ، ويدركون أبعاد التناقضات الطبقية المحدقة بهم ، يعيشون لحظات المراهقة الفكرية ، وإن كانوا قد تخلصوا من عقد الجهل والفقر واضطهاد العدو المتفوق .

وخلال فترة التطوع القصيرة في إحدى القرى الجزائرية ، تثار خلافات بين المعسكر الرجعي من بعض

الشباب الدخلاء من أمثال مصطفى ، والمعسكر الثورى الذى تمثله جميلة وثريا وغيرهما . لكنا لانظفر بمستوى فنى من الصراع الدرامى . إذ انحصرت الخلافات فى مجرد مناقشات بيزنطية لفظية ، حوارات شباب مراهق دينياً وسياسياً ، لدرجة أننا نجد فقراً بعينها مكررة من روايات الكاتب السابقة ، فضلاً عن أنه انتهى إلى حشو روايته بآراء الفلاسفة ، والثوار ، والأدباء ، والشعراء ، من الفرنسيين والعرب والصينيين والفيتناميين والأتراك .

والأكثر من هذا مدعاة للدهشة أنه عندما يستشهد بأقوال «بابلونيرودا» و«لينين» فى «المختارات» مثلاً ، يحدد المجلد والجزء وموضوع الفصل «ابن السلطة وابن الثورة المضادة» ، ويشير إلى المصدر فى الهامش ، واسم المترجم ، وتاريخ الطبعة ، وكأنما يعد بحثاً ولا يكتب رواية فنية .

ولأول مرة نجده فى هذه الرواية يهتم اهتماماً فائقاً بذكر دوره مناضلا ورفيقا لهوارى بومدين ، ومشاركا فعليا فى الثورة الجزائرية : (أعرفه منذ الخمسينيات ، وأعرف بالتقريب كل تركيبات فكره . لقد استمعت إليه يتحدث ، بعد عودته من مؤتمرات طرابلس ، وتركته مرة ينتظر ، خلال نوبة حراسة كنت أقوم بها ، قرابة العشرين دقيقة ، تحت الشمس المحرقة فى انتظار أن يحضر رئيس فرقة الحراسة ، وعشت حتى الأعماق فترة إعلان تمرده عن الحكومة المؤقتة بكل شجاعة ، وأجريت معه حديثاً صحفياً يوم لم تكن الأمور بيده ، لعله أول تصريح سمح لنفسه بإعطائه بعد الاستقلال ، وتشربت كل كلمة قالها فى خطبه ، ولدى تفسير لكل حركة قام بها . وقد تحديته أكثر من مرة . كان علىّ أن أتحداه ، بحكم ممارسة الكتابة ، وبحكم تواجدى السياسى معه ، وأيضا بحكم يساريتى التى لايمكن أن أتطهر منها وأنا فنان محكوم عليه بالتوق إلى الأمثل فالأمثل . إننى أعرفه كما أعرف نفسى .)[20]

وكثيرة هى الصفحات التى أشاد فيها بدوره بوصفه كاتبا استطاع أن يدخل إلى التاريخ الأدبى والنفسى والاجتماعى فى الجزائر ، شخصية «اللاز» التى تحمل معانى عظيمة متعددة ، والتى تجسد نضال الشعب وآلامه ، وما تزال تحرس الثوار ، وتظهر فى الوقت اللازم ، بحيث أصبح «اللاز» فى نظر الكاتب وعلى لسانه ، نموذجاً فريدا يجد فيه كل جزائرى نفسه ، وكل شعب مناضل حر يجد فيه رؤيته الآنية والمستقبلية ، فهذه الشخصية رمز لما كان ولما هو كائن ولما ينبغى أن يكون.اللاز موجود فى كل جيل ، فى كل مكان ، وكل زمان . اللاز كائن وغير كائن ، كائن حينما حللنا وحيثما ولينا وجوهنا ، اللاز يملأ الدنيا . فى الجزائر ، والمغرب ، وتونس ، ومصر ، والهند ، والسند ، اللاز حق وغير حق ، اللاز هو الشعب ، والشعب هو المستقبل . وأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة . على هذا النحو ينوه الكاتب بعبقريته فى رواية «اللاز» : (برهما ، فى رواية اللاز كان عبقرياً حقاً ، استطاع وهو يتحدث عن حوادث داخلية محضة ، ذات طابع خاص ، تجرى ببلادنا ، أن يستشف جوهر حركة عبد الناصر . ربط بين ما يجرى عندنا وما يجرى عندهم ، وكما لو أنه يمسك بخيوط القضية كلها . كان شموليا وكان ذكياً . لم يربط بين مجريات الأمور فى مصر والجزائر فحسب ، بل أشر حركات العالم الثالث كلها ، وجعل إمكانية ارتباطها القريب أو البعيد بالإمبريالية وبعدو الأمس واردة جداً . لقد حدد بالتدقيق ، الحركات الثورية من غير الثورية ، وترك كل الاحتمالات ممكنة لمستقبل الجزائر)[21] .

نجد ، بعدئذ ، تفريقاً بين ظروف الثورة فى مصر وفى الجزائر . وآراء وأفكارا سياسية كثيرة جداً . وحديث الكاتب عن نفسه يطول ويطول ، دون لف أو دوران . بكل الوضوح والمباشرة . هناك صفحات كاملة تعتبر ترجمة شخصية للكاتب ، وصفحات أخرى أقرب إلى أن تكون مقالات سياسية ، أو نقداً اجتماعياً صريحاً . ولا أحد على الإطلاق يشك فى أن الطاهر وطار «مثقف ومناضل وطنى نزيه» ، لكن التصريح بذلك فى عمل روائى ، يصدم القارئ الذى ينهيأ لمعايشة رواية موضوعية . إن تضخيم الذات إلى هذا الحد ، ربما جاز فى مجال آخر غير الرواية ولدى قراء لا يتوقعون من الكاتب الواقعى الاشتراكى طغيان الأنا والذاتية بهذا الأسلوب اللافنى . ودون داع أو ضرورة تفرضها أحداث الرواية وموضوعها الأساسى

إنه يجعل من كتاباته أناجيل ودساتير وتعاليم ، ولم يعد ذلك يخفى على أحد ، فقراؤه يعرفونها ويحفظون كلماتها ، ويعشقون أبطال رواياته . لقد حوّل بعض شخصياته الروائية ـ فى صفحات روايته الأخيرة ـ إلى ما يشبه الشخصيات الحضارية التاريخية المحفورة فى ذاكرة الشعب . فالناس يتحدثون عنها ، ويذكرون مواقفها ، ويشيدون ببطولاتها ، وهكذا . وهو يفرض على قارئ روايته هذه ، قراءاته وكتابه الذين يفضلهم ، أمثال **مايا كوفسكى وهمنجواى وكامى وكاتب ياسين** . وينقل عنهم بعض العبارات والفقرات ، كما يستشهد بأشعار بعض الشعراء ، ويدون نماذج من شعرهم .

هذه المساحات الهائلة التى شغلتها المناقشات ، والحديث الشخصى ، أفقدت كثيراً من الفصول حيوية الصراع ، وحرارة الأحداث ، والتعمق فى نفسيات الشخصيات . ولعله أيضاً ابتعد بالقارئ عن الواقع الفوّار المتحرك الحى ، وجعله يتابع ـ فقط ـ آراء الشخصيات وأفكارها ومناقشاتها التى لا تخرج عن دائرتين اثنتين : الدائرة الأولى هى دائرة الشباب المتحمس للثورة الزراعية والمتهم بالشيوعية ، والدائرة الثانية هى قوى الثورة المضادة للثورة من الداخل ومن الخارج معاً ، أى من داخل صفوف الثورة ومن خارجها . وممّا أضعف بناء الرواية ، عرض الكاتب لتلك الرسائل الغرامية التى كان يبعث بها يومياً أحد المعيدين بكلية الآداب إلى «جميلة» التى لا تحبه ، فلم يكن ثمة ما يدعو إلى تلك الفقر التى انتقاها الكاتب ، وهى مكتوبة بلغة شعرية .

ومع ذلك كله فإن **الطاهر وطّار** يعد واحداً من أهم كتاب الرواية العربية فى الجزائر ، وهم قلة يشقون الطريق فى صعوبة بالغة . وهو فى وسط هذه القلة القليلة يمثل الفنان الواعى القائد . الذى يضرب المثل لجيله وللأجيال القادمة ، على قدرة الفن الأصيل الجاد فى الريادة والتوجيه ، وعلى إمكانياته اللا محدودة فى التأثير والتغيير ، وأنه الساعد القوية التى تعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة تقدمية واعية . وإذا كان ذلك قد تحقق ـ بشكل أو بآخر ـ من خلال بعض رواياته وقصصه القصيرة ، وإذا كانت تلك الكتابات فى هذه الموضوعات المحددة ضرورية فى أعقاب الاستقلال ، وفى إبان الثورة الزراعية والثقافية ، فإن على الكاتب أن يبدأ فى ارتياد آفاق جديدة ، ومعالجة مشكلات جديدة ، تواجه الإنسان العادى فى حياته اليومية . ولا شك أن الكاتب المستقبلى يؤمن ـ بما لا يدع مجالاً للشك ـ بأن واقع المجتمع الجزائرى فى السبعينيات والثمانينيات يختلف ، وأن القضايا تختلف . وأنه ينبغى أن تتعدد أساليب التعبير عنها . كما يلزم ألاّ يقف الكاتب جامداً عند نقطة الابتداء لا يتعداها . وهذا من واقع الاعتقاد بقدرات هذا الكاتب الجيد ، الذى سوف تحتذيه أقلام الشباب من الكتاب المبتدئين ..

• هوامش

(١) انظر : «بانوراما الرواية العربية الحديثة» د . سيد حامد النساج ـ دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢١٨ .

(٢) اللاز ـ الطاهر وطّار ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ١٩٧٤ ـ ص ٨ .

(٣) الزلزال ـ الطاهر وطّار ـ دار العلم للملايين ١٩٧٤ ، ص ٦ .

(٤) اللاز ـ ص ١٢

(٥) اللاز ـ ص ١٦ .

(٦) اللاز ـ ص ١٥ .

(٧) أنظر تصديره الجيد لهذا المشهد . صفحات ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ .

(٨ ، ٩) اللاز ـ ص ٩ ، ١٠ .

(١٠ ، ١١ ، ١٢) اللاز ـ صفحات ـ ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ .

(١٣) اللاز ـ ص ٤٣ .

(١٤) الزلزال ـ دار العلم للملايين ١٩٧٤ ـ ص ١١٤ .

(١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩) الحوات والقصر ١٩٨٠ ـ صفحات ١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ٢٦٦ .

(٢٠) العشق والموت فى الزمن الحراشى ١٩٨٠ ـ ص ١٤٥ .

(٢١) العشق والموت فى الزمن الحراشى ص ١٤١ وانظر صفحة ١٨٦ ، ١٨٧ .

اللغة ... الزمن ..

دائرة الفوضى

□ عبد الرحمن الخانجي

استعمال اللغة وتوظيفها للدلالة على الحدث أو الموقف إنجاز من أعظم إنجازات **الطيب صالح** في مجال الرواية العربية الحديثة . وحقل من الدراسات لا يزال بكرا . يحتاج إلى جهود من المعرفة والبحث الجاد . تكشف هذا الجانب من أدب **الطيب صالح** ومساهمته الحقيقية في مجال الرواية العربية . ولعل مرد ذلك أن **الطيب صالح** قد قرأ وهضم وتمثل أساليب الرواية الغربية . وبخاصة في توظيف اللغة للدلالة الفنية .. فلا يخلو **الطيب صالح** من أصداء **فوكنر وكونراد وإليوت** . **فالطيب صالح** ـ في تشكيله اللغة ـ لا يستقر على زمن واحد . بل ينتقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة . مرة هو في غيبوبة الحلم . مزاوجا بين زمانين في الماضي والمستقبل . ثم يعود إلى اليقظة . حالاً في زمان حاضر . ليضرب في مجاهيل الكابوس والهذيان . عائدا مرة ثالثة إلى الصحوة والوعي . وهكذا نرى الأزمنة متداخلة تداخل الفكرة المعبر عنها ؛ تارة هي «لغة» ما نعده قبل الكلام . وأخرى هي مباشرة وصريحة وواضحة . وثالثة هي مونولوج بين الكاتب وشخصياته . ومن ثم تتراوح **الضمائر** ـ في تشكيل الأزمنة ـ بين الغائب والمخاطب والمتكلم . عاكسة زوايا مغايرة للرؤية . ونرى حدثا واحدا . ونستشف موقفا واحدا . ولكن من خلال ثلاث رؤى مختلفة . وهنا تتعقد شخصيات **الطيب صالح** وتتركب . **فاستعمال ضمير واحد** يعني موقفا واحدا . أي زمنا مفردا . ويفرز شخصية مسطحة ذات بعد واحد . **واستعمال ضميرين** . يعني في الغالب موقفين أو رؤيتين . سواء في زمنين مختلفين أو في نفس الزمن . أما **تداخل ضمائر ثلاثة** فيعني «الفوضى» في تركيب الموقف . يعني الاعتراف في ضمير المتكلم . والمحاسبة وزجر النفس والتأمل في ضمير المخاطب . ويعني «الشيئية» في ضمير الغائب . ومن هنا كانت شخصيات **الطيب صالح** ـ مستفيدة من سيطرته على اللغة ووعيه بالزمن ـ تتنقل في سهولة ويسر بين الماضي والحاضر والمستقبل . فالماضي هو **عالمها الشخصي** . والحاضر هو ارتباطها وإحساسها **بالعالم الخارجي** . والمستقبل هو استقراء **واستشراف لما** «**سيكون**» . بداهة ما هو «**كائن**» . وتجربة «**ما كان**» . وفي المواقف التي تتردد فيها الشخصية بين الماضي والحاضر والمستقبل . يعمد الطيب صالح إلى لغة تحمل ألفاظها دلالات من ظلال المعاني للعالم الداخلي للشخصية . ومن أنجح أساليبه وأكثرها تأثيرا فيها مقابلته بين **اللفظ وضده** . ويقول الراوي قبل أن يقرر اختيار الحياة في آخر مشهد من «موسم الهجرة» . وبعد أن نزل إلى الماء : «تلفت يمنة ويسرة . فإذا أنا في منتصف الطريق بين **الشمال والجنوب** . لن أستطيع **المضي** . ولن أستطيع **العودة** . وفي حالة بين **الحياة والموت** رأيت أسرابا من القطى متجهة شمالا . هل نحن في موسم **الشتاء أو الصيف** . **هل هي رحلة أم هجرة** ؟ »[1] وبهذا التكنيك ينفذ الطيب صالح إلى معنى مغاير بين النفي والإيجاب . معنى ليس قاموسيا أو مصطلحا عليه . بل هو نتاج شرعي للقاح الماضي والمستقبل في الحاضر ..

وقد جعل تداخل الأزمنة «التواصل» شعوريا محضا بين **الطيب صالح** وقارئيه . ذلك أن المعنى المعبر عنه في الموقف أو الحدث متداخل ومعقد بدرجة يصعب معها على الكلمات القاموسية في استعمالاتها العادية أن توفيه حقه . ومع ذلك تظل لغة الطيب محافظة على ما للشاعرية من لون وطعم خاصين . بما فيها من انسياب ورنين ورقة وامتلاء معبر عن شعور حي مكثف . ونستشهد على هذه الخاصية في لغة **الطيب صالح** بمونولوج م . سعيد في أول لقاء له بجين مورس : «رأتني فرأت شفقا داكنا كفجر كاذب . **كانت** عكسي تحن إلى مناخات استوائية . وشموس قاسية . وآفاق أرجوانية .. **كنت** في عينيها رمزا لكل هذا الحنين .. وأنا جنوب يحن إلى الشمال والصقيع »[2] (لاحظ التنوع في استعمال الضمائر . ومقابلة اللفظ بضده) . ومصطفى سعيد ـ بعد ـ كان على وعي بقيود اللغة . ومن ثم عمد إلى نوع من التفرد في تعامله معها . وقد شكل هذا «الوعي» منحى مهما في صياغة «**موسم الهجرة**» . «ولكن إلى أن يرث المستضعفون الأرض . وتسرح الجيوش . ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب . ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر . إلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا . سأظل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية »[3] ويقول **الطيب صالح** مؤكدا أهمية الأسلوب . وأن الأسلوب هو طريقة استعمال اللغة والتي هي **المادة الخام** : «اللغة مهمة جدا جدا .. حصل لبس بين الشكل والمضمون . بعض الكتاب ظنوا تغليب المضمون يعني إهمال الشكل . حتى إن كتابا كبارا جيدين يكتبون بأسلوب أقل ما يقال فيه أنه فيه الكثير من الإهمال . اللغة مهمة جدا جدا » .[4] وهذه العناية باللغة . ممثلة في الأسلوب . جعلت في روايات **الطيب صالح** بعض المقاطع أقرب إلى الشعر منها إلى النثر . بما فيها من إيحاء وتصوير وإضمار وقطع وتكثيف . في إطار من الإيقاع والترديد : «كان القمر يبتسم بطريقة ما . وكان الضوء كأنه نبع لن يجف أبدا . وكانت أصوات الحياة في «**ود حامد**» متناسقة متماسكة . تجعلك تحس بأن الموت معنى آخر من معاني الحياة لا أكثر .. كل شئ موجود وسيظل موجودا .. لن تنشب حرب ولن تسفك دماء .. وسوف تلد النساء بلا ألم . والموتى سوف يدفنون بلا بكاء .. » .[5] ويقول في موقف آخر : «انفض السامر وقد أصاب الدم المسفوح كل أحد برشاشه .. مات الحب أو كاد

يموت .. كانت الشمس **تشرق وتغرب** ، والقمر **يطلع ويتزل** ، والريح تهب ، والنهر يجرى ، والبلد تنام **وتصحو** .. كل شئ فقد طعمه ومعناه ».[6] .. وفى مثل هذه المقاطع الشعرية يعمد الطيب صالح إلى **تفتيت اللغة وتكسيرها** لتكون معادلا موضوعيا للحدث المحكى ، أو الموقف المروى ، أو الحالة الشعورية المصورة . ونحس أن تركيب الصور وتآزرها يدفع بالموقف من كل جوانبه ، ثم يفتته إلى جزيئات هى مكونات الكل : «وبغتة هبط على عناء ثقيل تهالكت تحت وطأته على المقعد .. **الظلام** كثيف وعميق وأساسى ، وليس حالة ينعدم فيها الضوء . **الظلام** الآن ثابت كأن الضوء لم يوجد أصلا ، ونجوم السماء مجرد فتوق فى ثوب قديم مهلهل . المطر أضغاث أحلام .. صوت لا يسمع مثل أصوات أرجل النمل فى تل الرمل »[7] ويقول فى موقف آخر : «كان المكان صامتا لا كما تنعدم الضجة ، ولكن كأن النطق لم يخلق بعد ».[8]

وفى «مريود» برزت بوضوح ظاهرة «التفتيت» ومزاوجة التراكيب لتقريب الصورة وتكثيفها وخلق معادل لها . ذلك أن «**مريود**» بطبيعة صياغتها تحتاج إلى هذا الأسلوب الفنى ، لأن صورها النفسية ـ الداخلية ـ كانت متوازية ووصيفتها الخارجية : «طفت خشخشة الجريد اليابس على الأصوات فى خياله فانتبه .. أصغى لجريد النخلة فى هبوب الريح مثل هيكل عظمى فى أكفانه .. **شاخت الآن تلك النخلة كما شاخ هو** .. ».[9] .

وفى مقاطع معينة من روايات **الطيب صالح** **تنقسم** اللغة فى أسلوبها وزمنها عن السياق العام . وفى هذه الحالة يكون المقطع من الرواية ـ غالبا ـ **نقطة تحول مهمة فى الدلالة** . وهو يرد دوما على لسان شخصية ليست رئيسية ، حتى لا يؤثر هذا الانفصام على مبناها الاجتماعى أو النفسى . ونحس فى مثل هذه المقاطع أن اللغة تتحول إلى تركيب طازج ومصفى ، ينبع من أغوار سحيقة ، وكأنها جُمّاع لغات كُثر ، كأنها أناشيد العهد القديم ، أو بعض خطب الفراعنة ، أو مأثورات الكهان . وهى تمزج بين الشعر والحكمة والشفافية والحزن والفرح . ومن أبرز خصائصها الانسياب النفسى والإيقاع المرتبط بالحدث ـ توترا أو انفراجا وهدوءا . ونذلل على هذه الظاهرة بمونولوج «عشا البايتات» ليلة ذهابه لاستلام الأمانة : «الراجل الكبير صفق بإيديه .. جات بنيه زى الحورية .. نهدها طالع بادوب ، زى تمرة اللالوب .. عريانة جل ، تتقصع وتتقدل . الكفل زى السحلية ، والبطن زى جداين الشايقية .. مسكتنى من شيفى وقالت لى هاك هبنى .. رقدت وفتحت فخذيها ، شفت البها والعليها . قالت بالله يا شاكى تعال وأرقد بين أوراكى .. تلقى مناك وتنال هناك . آخ آخ يا اخوان من وقدة النيران ».[10]

ويخلص عشا البايتات ، بعد استلام أمانته ، وبعد حدوث التحول ، إلى فلسفة أعمق وأشمل .. تتساوى عنده الأشياء ، فيخرج الصوت ليس صوته ، يخرج **نشيدا وترديدا** لما كان وما سيكون . لقد رأى وسمع وأدرك ، ولكن أداته للتعبير هى اللغة ، وهى ـ فى مثل حالته ـ أداة عاجزة ، لأن الذى حدث أكبر من أن تستوعبه مصطلحات اللغة فى مفردات ألفاظها العادية وكلماتها القاموسية . وهذا يستعين بالإيقاع المحدث للشجن والتطريب ، فيحاول بالتنغيم أن ينفذ إلى مسارب النور ، نور المعرفة الحقة ، وأن يغيب فى الصحو غيبوبة الوعى والإدراك : «طلعت الميدنة وأنا أبكى ، ما اعرف على إيش ولأيش ، من الحزن ولاّ السرور ، فريت الأذان يا اخوان ، طلع الصوت ما هو صوتى .. صوت مليان بالأحزان .. ناديت فوق البيوت .. ناديت للسواقى والشجر .. ناديت للرمال والقبور .. والغياب والحضور .. ناديت للضالين والمهزومين والمكسورين ، للصالحين والسكرانين .. ناديت للنصارى والمسلمين .. ناديت الله أكبر ، الله أكبر ، وأنا أبكى وأنوح ، ما أدرى أبكى على تلك الليلة .. ».[11] (لاحظ دلالة التكرار [**ناديت**] على زيادة النغم والإيقاع) . وبالمثل كان نشيد «**ود الرواسى**» ، بما استقطب فى لغته من ترديد وشجن ، استقراء واعيا لموقف «**ود حامد**» . لموقف الإنسان ـ استقراءا للحقيقة التى ضاعت زمانا ، وبضياعها ضاع أناس كثيرون . محميد قد عاد إلى ود حامد لأنه أراد أن يرجع إلى نقطة البدء الصحيحة . «**ود الرواسى**» ـ بحسه الساخر ـ يضحك من سذاجته وينشد : «أهلا بيك ومرحبا .. ود حامد مسجمه ومرمده .. فى الصيف حرها ما ينعقد ، وفى الشتاء بردها أجارك الله .. النيل وقعت لقوح التمر ، والصبان وقت طلوع المريق ، فيها الدبابيب والعقارب ومرض الملاريا والدستاريا .. حياتها كد ونكد ، ومشاكلها قدر سبيب الرأس .. أسألنا نحن خابرنها زين .. الولاده فى كواريك .. »[12] هذا الموقف فى ترديده وإنشاده مماثل لموقف حسب الرسول ود مختار عندما أهل عليه ضو البيت ذات فجر من الليل ، فطرح موقفه وموقف ود حامد ـ فى **نقطة تحول مهم** فى مجرى الرواية ـ بصوت غنائى موقع بالشجن والأحزان : «أهلا وسهلا بالضيف الغريب الجانى من بلاد الله .. وصلت محل عشا الضيفان وجمة القتران » . ثم ينكفئ على ذاته فى نفس النشيد مرددا «ونحن بعلم الله حالتنا حال . عندنا عنز واحدة ترضع وتور وحيد بدون بقرة . لا حمار ولا سرج ، وبيتنا قطيية تسع ما بنيناه طين ، ومختار ابنى طفل رضيع ... فى البيت شوية دخن ، لا سمن ولا لحم . زارعين القمح ومنتظرين فرج الله ..)[13]

أما خطبة عم محمود فتعدها النشيد الأساسى فى ترديد الطيب صالح ، فقد لخص فيها لضو البيت ـ الغريب الوافد ـ حالهم . وهى بذلك تحلق فوق مختلف الأزمنة ، فهى الماضى والحاضر والمستقبل ، وهى التناقض والمصالحة بكل أشكالها ، وهى الأمن والاستلاب ، الوطن والاغتراب ، الإيمان والإلحاد ، العدل والظلم ، هى الإنسان بكل ما فيه ، وهى قيمته وشموخه . واللغة فى المقطع تشف عما يبين وما لا يبين ، عن التوقع والحدس ، عن الفرح والحزن ، عن ما يقال وما لايقال : «ياعبد الله . نحن كما ترى نعيش تحت ستر المهيمن الديان . حياتنا كد وشظف ، لكن **قلوبنا عامرة بالرضى** . قابلين بقسمنا ال قسمها الله لينا . **نصلى فروضنا ، ونحفظ عروضنا ، متحزمين وملتزمين على نوايب الزمان وصروف القدر . الكثير لا يبطرنا ، والقليل لا يقلقنا** . حياتنا طريقها مرسوم ومعلوم من المهد إلى اللحد . القليل ال عندنا عملناه بسواعدنا ما تعدينا على حقوق إنسان ، ولا أكلنا ربا ولا سحت . ناس سلام وقت السلام ، وناس غضب وقت الغضب . إلّى ما يعرفنا يظن إننا ضعاف إذا نفخنا الهواء يرمينا ، لكننا نحن قبلناك بين ظهرانينا زى ما نقبل الحر والبرد ، والموت والحياة . تقيم معنا ، لك ما لنا وعليك ما علينا ، إذا كنت خير تجد عندنا كل خير ، وإذا كنت شر فالله حسبنا ونعم الوكيل » .[14]

وقد كان نشيد زواج ضو البيت معادلا موضوعيا للحدث ، فقد رقصت الجمل وشعت الكلمات بإيحاءات الدلالة وعظم المصالحة ، واتسقت فى سيمفونية الكون التى لا نشوز فيها ، مرددة ومنشدة «أصوات الفرح العظيم » . وفى هذا النشيد أعتق **الطيب صالح** اللغة من كل سلطان ، وجردها من كل قيد ، وترك لها الاختيار لصياغة التشكيل الذى ترتضيه ، فكانت شعرا فوق الشعر ، وعادت إلى دلالتها الأولى فى لغة الكهان والسحرة ، وعادت للغة دلالة الكلمات الأسطورية وما لها من سيطرة على الهواء ، وتحكم فى المصائر ، وفتح لأبواب الغيب .. واستشراف للمجهول . عادت اللغة تعويذة ورقية .

كيف لا «والليلة كل شيخ صبى ، وكل شاب عاشق ، وكل امرأة أنثى ، وكل رجل ابو زيد الهلالى . الليلة كل شئ حى . فاح العبير ، وعم السرور ، وشعشع الضوء ، ولاذت جيوش الكدر بالفرار . كل غصن تثنى ، وكل نهد ارتعش ، وكل كفل ترجرج ، وكل طرف كحيل ، وكل خد أسيل ، وكل فم عسل ، وكل خصر نحيل ، وكل فعل جميل .. **وكل الناس ضو البيت** ».[15] وهو لا ينفصل فى الشكل والمحتوى عن نشيد عرس الزين ، نشيد المصالحة والفرح الكبير : «جوارى الواحة غنين ورقصن تحت سمع الإمام وبصره .. كان المشايخ يرتلون القرآن فى بيت ، والجوارى يرقصن فى بيت .. المداحون يقرعون الطار فى بيت ، والشبان

يسكرون في بيت .. كان فرحا كأنه مجموعة أفراح ». (١٦) ومن خلال هذه المصالحة كان النشيد الأساسي نشيدا للفرح ، وترديدا لمعجزات الحب وقدراته : «اليوم ، سوف يجهل العاقل ، ويسكر المصلي ، ويرقص الوقور ، وينظر الرجل إلى زوجته في حلقة الرقص ، فكأنه يراها لأول مرة ». (١٧)

والأمر المهم في عنصر الزمن على إطلاقه لدى **الطيب صالح** أو غيره هو استمراريته عن طريق الإثبات وليس عن طريق النفي . وقد نتساءل : هل بإمكاننا أن نختبر أو نمارس ظاهرة «سرمدية» الزمن ؟ وهل يمكن أن نطرح المعادل :

إذا كان كل الزمن موجودا سرمديا

إذن فكل الزمن غير مسترد ـ ؟

وفي هذا الموقف لا بد من مقارنة بين **إليوت والطيب صالح** . فقد حاولا معا أن يصفا كيف يتفاعل في عنصر الزمن المؤقت Temporal والدائم Eternal وقد بلغا معا درجة من التقارب المثير للدهشة في الرجوع إلى نفس العناصر الطبيعية : الضوء والماء . وانعكاس أحدهما على الآخر ، مقاطعا أو معترضا سريان الزمن العادي (المؤقت) ، ومن ثم يكتسب بهذه المقاطعة لمحة من الزمن السرمدي . نرى هذه المقاطعة تماثل لدى **الطيب صالح** «دائرة الفوضى» . ولدى **إليوت** في The still point of the universe ال Four quartets . وقد حاول **الطيب صالح** تطوير هذا التكنيك في «**ضو البيت**» . وبلغ فنه في «**مريود**» . ومحاولاته هذه أقرب إلى محاولات **جوزيف هيلر** في كتابه Catch 22 . والذي نرمي إليه هو توجيه الاهتمام إلى ظاهرة تتكرر عندما نعمد إلى تشتيت عنصر الزمن فالفوضى .. إطار عام يعمل في اتجاهه تأكيدا نقطة معينة .. وهنا يكون الزمن دائما متقاطعا .. ونرى الراوي يتنقل ـ بوعي ـ في الزمن ماضيا وحاضرا . ووجه المقارنة في هذا المقام أن لحظات الرؤيا التي في **مريود** هي من نفس نسيج تلك الرؤيا التي في ال Four quartets . بل يمكن أن نقارن بين مونولوج محيميد في مطلع **مريود** ومطلع ال Burnt Norton عند **إليوت** . والذي نرمي إلى تأكيده هنا هو «الاستمرارية في عنصر الزمن ، ليس عن طريق النفي بل عن طريق الإثبات .. ». (١٨) وبهذا الفهم «للفوضى» كمصطلح يرتبط «بموقف زمن» تحمله اللغة ، نزداد قربا من **فهم الطيب صالح** . «فالفوضى» من أكثر المواقف تعقيدا ، وهي تداخل في الزمان والمكان ينبع من الداخل ، وفي إطارها تتم المصالحة بمفهومها العام والخاص . وقد حاول **الطيب صالح** أن يقرب فهم هذا المعنى في قوله : «مشاكلي النفسية مرتبطة بعملية الكتابة فقط . لأنني أغرف من ينبوع داخلي عميق ، وهذا الينبوع هو **منطقة الفوضى** ، هي أن كل شيء أصبح محتملا ، وكلما أوغل الكاتب داخل نفسه بحثا عن الضوء ، ازدادت الفوضى .. ثم تأتي فترة تستقر خلالها عملية الخلق فيتضح الطريق ، قد يكون خاطئا أو صحيحا .. المهم في اللحظة نفسها يكون هو الضوء .. ». (١٩)

وإذا بحثنا عن نماذج لمنطقة الفوضى وجدناها ـ بداهة ـ ترد في أشد منعرجات الرواية تكثيفا أو تحويلا أو اتخاذا لقرار أو تشميبا لموقف . وفيها يتنقل الراوي ـ بوصفه أداة ـ بين الماضي والحاضر . فمثلا قبل أن يدرك يقينا أنه «بشكل أو آخر ، أحب حسنه بنت محمود ، أرملة م . سعيد » ، (٢٠) كان عليه أن يعبر دوامة الفوضى .. اللحظة مشحونة بانفعال ، والمشاعر منسوبة عبر معارج شتى . ولحظة الفوضى تتطلب اتخاذ القرار في اللحظة نفسها ، لا قبلها ولا بعدها : «وأنا ماذا أفعل الآن وسط هذه الفوضى ؟ هل أقوم إليها ، وأضمها إلى صدري ، وأجفف دموعها بمنديلي ، وأعيد الطمأنينة إلى قلبها بكلماتي ؟ .. ولكنني أحسست بالخطر ، وتذكرت شيئا ، فلبثت واقفا هكذا زمنا في حالة بين الإقدام والإحجام .. وبغتة هبط علي عناء ثقيل ، تهالكت تحت وطأته على المقعد .. ». (٢١) وفي المشهد الختامي لموسم الهجرة ، وقبل أن يتخذ الراوي قرارا حاسما باختياره الحياة ، كان لابد له أن يخطو إلى القرار عبر أعتاب الفوضى : «كنت أرى أمامي نصف دائرة .. ثم أصبحت بين العمى والبصر .. كنت أعي ولا أعي .. هل أنا نائم أم يقظان ؟ هل أنا حي أم ميت ؟ .. لن أستطيع المضي ، ولن أستطيع العودة .. وفي حالة بين الحياة والموت رأيت سربا من القطى متجهة شمالا .. هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف ؟ هل هي رحلة أم هجرة .. اذا مت في تلك اللحظة فإنني أكون قد مت كما ولدت ، دون إرادتي ». (٢٢) ..

وفي «بندر شاه» ، عندما اختارت القوى الغيبية مريودا ليعقد صلحا بين الماضي والمستقبل ، كان هناك بالضرورة تحول ، تحول عظيم ألقى بود حامد في دوامة الفوضى : «كانت الريح تجيء من مغاور بعيدة تصرخ آه شر ونار .. كانت العفاريت تقفز من أسطح المنازل وأغصان الشجر ، من الحقول والرمال وشعاب الجبال .. وتولول هب هد رب دن ند نار دار آه ها ، ثم تتكشف الضوضاء في كلمة واحدة : بندر شاه ، كانت البلدة كأن طائرا رهيبا اقتلعها من جذورها وحطمها بمخلبه ودار بها ثم ألقاها من شاهق .. كانت **الفوضى** تتفجر تحت أقدامنا ، وكان الناس يجرون مشتتين ها هنا وها هنا يبحثون عن شيء ولا شيء ، يبحثون عن المصدر وليس ثمة مصدر .. ثم رد رش شب شن شر بابه يدنا داه ده ، تنصهر وتختلط وتشكل صورة مجسمة هي صورة بندر شاه على هيئة مريود أو مريود على هيئة بندر شاه ، وكأنه يجلس على عرش تلك الفوضى ممسكا خيوط الفوضى بكلتا يديه ، وسطها وفوقها في الوقت نفسه مثل شعاع باهر مدمر .. ». (٢٣) وبندر شاه ـ بعد ـ هو التآمر المستمر ضد الحاضر من قبل الماضي والمستقبل ، فلا غرو أن كان أهل الحاضر «يصمتون صمتا قلقا هشا ، كما يهدأ الموجع برهة ، ثم تعود الفوضى ». (٢٤) .. وفي ذلك الفجر ، فجر الأمانة ، انداحت دائرة الفوضى وعمت ود حامد جميعها ، «كأن نبيا ولد في ذلك الفجر ، أو أن معجزة وقعت ، أو أن كارثة كونية حدثت ». (٢٥) وتمت المصالحة بحضور الناس ، كل الناس ، ودخل الجامع من لم يدخل الجامع في حياته ، وقد تساءل الراوي من ثم : «هل ذلك الزحام لأن أمرا عظيما حل بالبلد ؟ ». (٢٦) ومن خلال كل ذلك ووسطه وفوقه «أحس محيميد أنه يغرق ، ورأى فوق خط الأفق الشخص الذي كان جالسا تحت النافذة ، جالسا في صدر القاعة ، كما كان تلك الليلة ، أسود اللون ، أزرق العينين ، ممسكا بخيوط الفوضى **مثل شعاع باهر مدمر** .. ». (٢٧) وعندما أصبح محيميد وحده إزاء قدره ، كانت المواجهة في دائرة الفوضى ، كيف لا وهو قد عبر الكونية ، يوم حارب بسلاح جده ، ولم يحارب بسلاحه هو ، ويوم أن تجاذبه نداء مريوم ، نداء الحياة والمحبة ـ وقهره سلطان جده في **تلك اللحظة** » . لمح وجه مريم وسمع صوتها ينادي «يا مريود ..يا مريود» وأخذ الصوتان يتجاذبانه (صوت الدوامة ونداء مريم) ، وأخذ صوت الدوامة الكونية يعلو حتى طغى على الأصوات كلها .. لا يذكر أين كان جده حينئذ .. انقطع الحبل الذي كان يربط بينهما . أصبح وحده إزاء قدر يخصه هو .. ثم حملته موجة إلى **مركز الفوضى** . كأن ألف **برق برق** ، وألف **رعد رعد** .. ثم ساد صمت ليس كالصمت .. أحس كأنه يجلس **فوق عرش الفوضى مثل شعاع باهر مدمر** ، كأنه إله ». (٢٨) ..

وفي روايات **الطيب صالح** نجد أن «تجمع الفوضى» يتم من خلاله تلك المصالحة التي هي رؤيا حقيقية لإنسانية الحب وقدرته على صنع المعجزات . ومن أوضح نماذجها وأدلها شفافية «فوضى» عرس الزين ، فوضى ينبوع الحب الذي لا ينضب ، والذي أقام مهرجانا للفرح تصالح فيه كل الناس في إطار «المحبة» ، جميع أهل ود حامد وعرب القوز وفريق الطلحة والحلب المترابطين في الغابة وجواري الواحة .. وتلا المشائخ القرآن وقرع المادحون الطبول .. سكر الشباب ورقصت الفتيات .. صفق موسى الأعرج وزغردت عشمانة الطرشاء .. وغنت فطومة وتثنت سلامة .. اختلطت زغاريد النساء في حلقة المديح بزغاريد النساء في حلبة الرقص .. تنقل الناس في حرية بين حلبة الرقص وحلقة المديح .. هاجروا من الشوق إلى الصخب .. طعموا وسكروا

ورقصوا وفاضوا شوقا وتبتلا .. هذا هو عرس الزين في دائرة الفوضى ممسكا بخيوطها عاقدا أواصر المصالحة في الكون عازفا سيمفونية المحبة التي لا نشوز فيها ..[29] وفي حفل الصحراء أقاموا دائرة للفوضى تبعث من المحبة الذي يسكر والذي يصلي والذي يسرق والذي يزني والذي يقاتل والذي يقتل .. «تحت السماء الجميلة الرحيمة أحس أننا إخوة جميعا .. ».[30] ارتفعت عقيرة السائق بالغناء . واصطفت كل السيارات في دائرة عظيمة .. دخلوا حلبة الرقص .. طعموا وشربوا وصلوا وسكروا .. ضربوا الأرض وصفقوا وحمحموا .. سلطوا أضواء السيارات على حلبة الرقص . وانطلقت أبواقها ممتزجة بزغاريد الرجال والنساء .. نزل البدو من شعاب الوديان وسفوح التلال .. «وردد الليل والصحراء أصداء عرس عظيم ».[31] ..

وعرس ضو البيت كان دائرة أخرى للفوضى ، تمت فيها ومن خلالها مصالحة عظيمة . جاء الناس من قبلي ومن بحري ، من السافل والصعيد . عبر النيل وبالحمير وعلى الأقدام . وفي ذلك اليوم غنوا وسكروا وأنشدوا . جهل العاقل وسكر المصلي وطرب الوقور . «يجيئون فقراء كلهم بدرجات متفاوتة ، فيحتويهم فلك منتظم حول مركزه يدور بقدر معلوم .. يجيئون ضعفاء فيعودون أقوياء .. ومساكين فيعودون أقوياء . وضالين فيجدون الهدى .. اليوم سوف تتلاحم الأجزاء فيصبح كل واحد أحدا ».[32] دلالة هذه الفوضى ينبوع المحبة الذي لا ينضب . وكيف لا «والليلة كل شئ حي ، فاح العبير وتم السرور وشعشع الضوء ولاذت جيوش الكدر بالفرار . كل غصن تثنى . وكل نهد ارتعش . وكل كفل ترجرج . وكل طرف كحيل . وكل خد أسيل ، وكل فم عسل . وكل خصر نحيل . وكل فعل جميل .. وكل الناس ضو البيت »[33] ..

ونعود الآن مرة أخرى إلى بداية هذا الحديث فنؤكد الظاهرة التي ناقشناها في أوله . وهي ظاهرة تحقق مواقف «الزمن » لدى **الطيب صالح** من خلال عنصري «الضوء والماء » . فهما كالزمن ، يعنينا فيهما التدفق أو التيار أو الفيضان أو الاتجاه . أي **الاستمرارية** . ومن ثم بدت نقطة الماء المفردة كأنها كيان موحد من الماء . واللحظة كذلك بدت كأنها كيان موحد من الزمن . وهما معا ــ النقطة واللحظة ــ لا تعرفان مدى القوة الدافعة التي تحركها . وإن كانا يمثلان جزءا أساسيا ومهما منها . مالم يقفا خارجا عنها . وفي حالة الماء يمكن أن نتخيل إنسانا يقف على شاطئ النهر وينظر إلى الماء . فمن موقفه ذلك يستطيع أن يرى الاثنين : النقطة والتيار الذي يدفعها . والعلاقة بينهما . أما بالنسبة إلى «الزمن » فليس من المتاح لنا أن نفعل ذلك . لأننا ــ بوصفنا بشرا ــ جزء من الزمن . ولا سبيل إلى وقوفنا على شاطئ «اللازمنية Timelessness » . ومشاهدة تدفق الزمن . ذلك أننا ــ مثل الدمى ــ نتحرك عبر تيار الزمن على نهر الزمن الذي لا شاطئ له . ولا يبلغ هذا الشاطئ إلا الموفي (وهم ــ للأسف ــ غير قادرين على الإجابة) . يقول الطيب صالح في مريود « .. انقطع حبل الحديث . لأن شيئا ما في انعكاس **الضوء على سطح ماء النهر** ، جعل محيميد يلتفت إلى الوراء . أدار عنان حمارته واستقبل مشرق الشمس .. » .[34]

وفي بعض المواقف يتداخل الزمن لدى **الطيب صالح** ويتمدد بين الماضي والحاضر ممسكا بتلابيب المستقبل . وإذا نظرنا إلى ضو البيت كخطوة في سلم فنه «مريود » ، وجدنا أن معالجة الزمن قد تطورت إلى تكنيك لدى **الطيب صالح** . في «**موسم الهجرة** » مثلا كان التداخل بين نقطة في الماضي ــ عبرت ــ ورؤية للمستقبل ــ آتية . مصطفى سعيد غاب في الماضي قبل أن يحل بلندن ، متكهنا بما سيكون ، بقناعة «ما كان » (وفكرت في حياتي في القاهرة .. واتخذتني سنة من النوم . وحلمت أنى أصل .. وحملني القطار إلى محطة فكتوريا وإلى عالم جين مورس .. » .[35] ثم تتكرر «لازمة » الرؤية حالة في مختلف الأزمنة : «وحملني القطار إلى محطة فكتوريا ، وإلى عالم جين مورس » . وقد يأتي التداخل مباشرا بين الماضي الذي يسترجعه الراوي ، والحاضر المفضي إلى المستقبل . الذي يتداخل بين البعدين الزمانيين : «في هذا المكان نفسه . في وقت مثل هذا . ظلام مثل هذا . كان صوته يطفو كأحوات ميتة طافية على سطح البحر . ظللت أطاردها ثلاثة أعوام .. كل يوم يشتد توتر وتر القوس .. قوافل ظمأى والسراب يتوهج قدامي في صحراء الشوق .. في تلك الليلة حين همست جين في أذني «تعال معي . تعال معي ! كانت حياتي قد اكتملت . ولم يكن يوجد سبب للبقاء . وتناهت إلى أذني صرخة طفل من مكان ما في الحي . وقالت حسنة .. » .[36] وكذلك نرى تداخل الزمان بوضوح في المشهد الأخير من موسم الهجرة . فالراوي ــ في الزمن نفسه ــ يسبح في النهر ويتقلب في غرفة م . سعيد : «ودخلت الماء عاريا تماما كما ولدتني أمي .. أحسست برجفة أول ما لمست الماء البارد .. ثم تحولت الرجفة إلى يقظة . النهر ليس ممتلئا كأيام الفيضان . ولا ضامر المجرى كأيام التحاريق . لقد أطفأت الشموع . وأغلقت باب الغرفة . وأغلقت باب الحوش دون . أن أفعل شيئا .. حريق آخر لا يقدم ولا يؤخر .. » .[37]

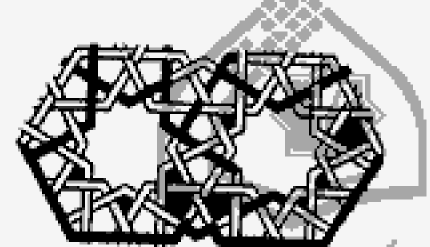
وفي رواية بندر شاه تحول «التداخل » إلى أسلوب فني روائي عند **الطيب صالح** . وتطور إلى تداخل بين عالمين مستويين : عالم الشعور وعالم اللاشعور . ولكل زمانه ومكانه . فالتجربة لا يمكن أن تقدم في زمن واحد ومكان واحد . لهذا يعمد **الطيب صالح** إلى أن ينزع نفسه بعيدا عنها . وأن ينظر إليها باعتبارها شيئا منفصلا عن وجوده : «وفي أطراف ذلك الكابوس كانت النساء حاسرات الرؤوس وجوههن مغبرة . يتشبثن برجال مكتوفي الأيدي . مربوطين بحبل غليظ إلى سرج جمل . وعلى الجمل جندي يحمل بندقيته ... في ذلك الضحى كان الماضي والمستقبل قتيلين لا يجدان من يواري جثتيهما أو يبكي عليهما .. » .[38] وفي زواج ضو البيت نجد هذا التداخل بالتقديم والتأخير[39] . كما وجدناه في تلك الليلة التي أذن فيها سعيد للفجر . فجر «الأمانة » المشهود .[40]

وفي مريود يبلغ **الطيب صالح** قمة أدائه الفني بتداخل «الأزمنة » بين الصحوة والغيب . بين الشعور واللاشعور . بين الحقيقة والحلم . ومن أكثف تلك المواقف مجلس محيميد والطاهر الرواسي في ذلك الفجر على شاطئ النيل . وحوارهم عن السمكة . وعن قصة إنقاذ محجوب من الغرق . هنالك ينتقل الحدث . ويتداخل الموقف في أزمنة متباينة بحضورين متباينين .[41] .. ومثل هذا أيضا المشهد الذي يسترجع فيه محيميد شريط حياته مع مريم : «نادى سعيد عشا البايتات في ذلك الفجر بصوت مغناطيسي علق به غبار الأحلام الموءودة . وكانت هبوب أمشير تردد نداء مريم «يامريود . يا مريود ! أنت لا أحد . أنت لا شئ يا مريود » . «استقبلتني عند الباب ورأيتها تختفي وتبين إلى أن قال الناس ولا الضالين آمين .. كان العطر الذي لا حقني كل تلك الأعوام يعبق من أرجاء الكون . يذكرني بمريم تعد على أصابع يدها وتقول أحمد .. محمد .. محمود .. حامد .. حمد .. حمدان .. دفناه عند المغيب كأننا نغرس نخلة أو نستودع باطن الأرض سرا عزيزا » .[42] وفي تكثيف فني نرى التداخل بين الأزمنة موظفا «لدائرة الفوضى » ومحيميد يحمل مريم إلى القبر : «أحسست بها خفيفة بين ذراعي وأنا أنزل بها القبر .. كان نهدها يضغط على صدري ونحن متماسكان في الماء .. نغطس ونطفو . وغمضت طرفها وغمضت طرفي . ولم تذهب إلى المدرسة بعد ذلك .. وكان السر قد انكشف .. أغيظها بضحكي وأسألها عن أعمال أولادها . فتفكر بحزم وتقول .. » .[43] وقد كان المشهد الختامي من مريود أغنى مشاهد **الطيب صالح** بتداخل الزمن . باستمراريته ووجوده خارج التجربة : «كانت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يمتد من بلد إلى بلد . ومن سهل إلى جبل . لم يكن حلما ..

أبدا كانت مريم نائمة على كتفي .. سرت بها على ضفة النهر إلى وقت الضحى . فأيقظها لفح الشمس على وجهها .. انفلتت مني وقفزت في الماء .. كانت عارية .. أشحت عنها . ولكني لم أطق صبرا فأدرت وجهي » .[44]

• هوامش

(١) موسم الهجرة : ١٦٩ ـ ١٧٠
(٢) موسم الهجرة : ٣٤
(٣) موسم الهجرة : ٤٥
(٤) الطيب صالح : ١٢٠ ـ ١٢١
(٥) بندر شاه : ضو البيت : ٦١ ـ ٦٢
(٦) بندر شاه : ضو البيت : ٧٣
(٧) موسم الهجرة : ٩٦
(٨) بندر شاه : ضو البيت : ٤٨
(٩) مريود : ١٧
(١٠) بندر شاه : ضو البيت : ٦٦
(١١) بندر شاه : ضو البيت : ٦٧
(١٢) بندر شاه : ضو البيت : ٨٦
(١٣) بندر شاه : ضو البيت : ١٠٤
(١٤) بندر شاه : ضو البيت : ١١٢
(١٥) بندر شاه : ضو البيت : ١٣١
(١٦) عرس الزين : ١٢٢
(١٧) بندر شاه : ضو البيت : ١٢٤
(١٨) راجـــــع نـــــظــــريـــــة Wittgen Stien of Langugee من :
The Boun dvies
(١٩) الطيب صالح : ٢١٧
(٢٠) موسم الهجرة : ١٠٧
(٢١) موسم الهجرة : ٩٦
(٢٢) موسم الهجرة : ١٦٩ ـ ١٧٠
(٢٣) بندر شاه : ضو البيت : ٢٣ ـ ٢٤
(٢٤) بندر شاه : ضو البيت : ٢٠
(٢٥) بندر شاه : ضو البيت : ٥٥
(٢٦) بندر شاه : ضو البيت : ٥٣
(٢٧) بندر شاه : ضو البيت : ٥٥ ـ ٥٦
(٢٨) مريود : ٢٢
(٢٩) عرس الزين : ١١٨ ـ ١٢٥
(٣٠) موسم الهجرة : ١١٥
(٣١) موسم الهجرة : ١١٥ ـ ١١٧
(٣٢) بندر شاه : ضو البيت : ١٢٧
(٣٣) بندر شاه : ضو البيت : ١٣١
(٣٤) مريود : ٣٢
(٣٥) موسم الهجرة : ٣٥
(٣٦) موسم الهجرة : ٩٥
(٣٧) موسم الهجرة : ١٦٨
(٣٨) بندر شاه : ضو البيت : ٢٤ ـ ٢٥
(٣٩) بندر شاه : ضو البيت : ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٣٠
(٤٠) بندر شاه : ضو البيت : ٥٤ ـ ٥٥
(٤١) مريود : ٣٥ ـ ٤٠
(٤٢) مريود : ٦٩
(٤٣) مريود : ٧
(٤٤) مريود : ٨٣



رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنا مينا

شمس الدين موسى

يمكننا أن نتناول كل ما يكتبه الأديب إجمالاً على أنه يمثل شهادة على أحداث مرت به ، أى أن ما يكتبه الكاتب أو الأديب يشكل أجزاء من حياة هذا الكاتب أو الأديب الخاصة . لكن هناك اعتبارات فنية وفكرية تحول دون النظر إلى كل ما يكتبه الأديب بوصفه أدب سيرة خاصا به . ولقد أصبح من المتعارف عليه أن الكاتب أو الفنان يعمل على إضفاء الكثير من الخيال على الأحداث فى أثناء تصوير شخصياته . حتى تكون فى النهاية تلك الأحداث والشخصيات فى ثوب الشخصيات الفنية . وليست فى ثياب الشخصيات الواقعية . كذلك تكون الأحداث التى يسردها منتمية إلى الفن بأكثر مما تعبر به عن حقيقة حدوثها بالطريقة التى حدثت بها .

ولقد وجدنا فى مختلف الظروف ذلك المفكر أو السياسى أو الأديب الذى يتناول فى مرحلة ما من حياته سيرته الخاصة . ويقدمها فى أشكال عدة . يمكن إدراجها ضمن تصنيفات الاعترافات . الذكريات . المذكرات . السيرة . الترجمة . الأوراق الخاصة . المشاهدات . اليوميات . أو أية أسماء أخرى يمكن أن تعن لكاتب السيرة الخاصة . ويمكن أن تشمل تلك الكتابة مرحلة معينة من حياة كاتبها . مثلما فعل كاتبنا الكبير **توفيق الحكيم** فى كل من «**زهرة العمر**» و «**سجن العمر**» . حيث صور خلالها رحلته من أجل تحصيل الفكر والثقافة . وصراعه مع طباعه وموروثه الذى جبل عليه فى سجن العمر . وقد يقوم كاتب السيرة الذاتية بإلقاء الضوء على فترات من حياته . يرى أنها تشكل نقط تحول مهمة للغاية فى مسيرته . دون الالتزام بالتسلسل الزمنى التقليدى .

ولعلنا نتفق مع الدكتور «**يحيى إبراهيم عبد الدايم**» فى دراسته الشاملة بعنوان «**الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث**» عندما يقسم كتابة السيرة إلى أقسام ثلاثة :

الأول : الترجمة الذاتية فى الإطار السياسى : مثل "قصة حياتى لطفى السيد . ومذكرات محمد فريد". "وهذه حياتى" لعبد العزيز فهمى .

الثانى : الترجمة الذاتية فى الإطار الفكرى : مثل «أنا» **لعباس العقاد** . "**وتربية سلامة موسى**" . «**وحياتى**» **لأحمد أمين** فى العصر الحديث . إلى جانب ترجمات أخرى عدة . زخر بها التراث العربى . وألقى عليها الضوء **الدكتور يحيى عبد الدايم** فى دراسته عن الترجمة الذاتية .

الثالث : الترجمة الذاتية فى الإطار الأدبى : ويمكننا أن نعد الترجمة الذاتية . أو كتابة السيرة الذاتية فى الإطار الأدبى . أحدث أنواع كتابة السيرة . بعد أن ظهرت القصة والرواية . وأصبحت شكلاً فنياً رائجاً يقبل عليه الكتاب وجماهيرهم من القراء مع القرن العشرين . مثل «**سبعون**» **لميخائيل نعيمة** . «**والأيام**» **لطه حسين** . و «**سارة**» **للعقاد** . «**وزهرة العمر**» و «**سجن العمر**» **للحكيم** .

ولست أتفق مع من يرون فى كل من «**عودة الروح**» **للحكيم** . و«**زينب**» **لمحمد حسين هيكل** سيرة ذاتية لكاتبيها ، لأننا بهذا يمكننا أن نعد كل ما يكتبه الأديب بقصد الفن ممثلاً لسيرة حياته ، وذلك لأن كتابة السيرة لابد لها من شروط معينة . وهى القصد . والصدق فى الرواية دون إعمال الخيال . وإعادة تصوير الشخصيات وخلقها خلقا جديدا .

ولعلنا لانجد لدينا من الأدباء أو الكتاب الذين كتبوا عن حياتهم ــ مهما كانت درجة الصراحة لديهم ــ من بلغوا حد الصراحة المباشرة . والاعتراف المكشوف . مثلما نجد لدى كتاب السيرة الغربيين . أمثال «**جان جاك روسو**» . و «**جيد**» فى اعترافاتها على سبيل المثال . ومن سمات السيرة الذاتية لدى أدبائنا أنها اتخذت الأسلوب الروائى بدلاً من الأسلوب التفسيرى والتحليلى . أو الأسلوب التصويرى الذى يجمع بين أسلوب المقالة وطريقة الرواية الفنية . وذلك يرجع إلى الدور البارز للتقاليد والموروثات الاجتماعية . حيث تحكمنا الكثير من العلاقات الأسرية المحافظة . ولذلك أتى معظمها فى شكل **قصصى** وروائى أكثر منها سرداً يتبع التسلسل الزمنى التقليدى . وقد تمثل ذلك فى «**الأيام**» **لطه حسين** . و «**حكايات حارتنا**» و«**المرايا**» **لنجيب محفوظ** . وفى «**سجن العمر**» و«**زهرة العمر**» **لتوفيق الحكيم** . وفى رواية «**سارة**» ــ العمل القصصى الوحيد للعقاد . وهؤلاء هم أكبر أدبائنا المعاصرين ، وهذا ما يجعلنا نتحفظ كثيرا عند النظر إلى هذه الأعمال بوصفها نماذج للسيرة الذاتية إذا قورنت بما يتبع فى الغرب . حيث يغلب عليها طابع الاعترافات الواضحة والصريحة .

لكن الأديب والروائى السورى «**حنامينه**» قد جرؤ فى الفترة الأخيرة على كتابة سيرة حياته . التى أصدر منها أخيراً رواية بعنوان «المستنقع» . وقف بها عند السنوات الأولى للشباب . أو سنوات البلوغ .

وعندما نتعرض لأحد أعمال «**حنامينه**» فإننا لابد أن نقف لحظة معه بوصفه روائيا أثرى الحياة الأدبية . والرواية العربية . بكثير من الأعمال التى انتمت فى مجملها إلى المدرسة الواقعية . ابتداء من «**المصابيح الزرق**» ١٩٥٤ . التى أرخت فى سوريا للرواية الواقعية . وكانت موازية لبعض أعمال «**نجيب محفوظ**» . وخصوصا «**زقاق المدق**» التى أبرزت جوانب من حياة المصريين فى أثناء الحرب العالمية الثانية . وبذلك واكبت «**المصابيح الزرق**» رواية «**زقاق المدق**» وإن صدرت بعدها بعدة سنوات . حيث عنى «**حنامينه**» بإبراز آثار تلك الحرب على الشعب السورى . وبخاصة طبقاته الفقيرة . وأوضح بها جوانب شديدة الخصوصية فى التعامل وآثار الاحتلال والحرب على أبطاله .

ولقد استمرت مسيرة «**حنامينه**» فى سوريا .

رائدا للرواية والقصة السورية ، قبل ظهور جيل آخر ، تمثل فى عدد من الكتاب المجيدين ، أمثال **زكريا تامر** ، وهذا الراهب ، **ووليد إخلاصي**.... الخ . وظهرت رائعة حنامينه «**الشراع والعاصفة**» فى عام ١٩٥٨ ، ثم أعقبها رواية «**الثلج يأتى من النافذة**» عام ١٩٦٩ ، و «**الشمس فى يوم غائم**» ١٩٧٤ . وبعد هذه الأعمال بدأ المؤلف يراجع مع قرائه حياته الخاصة ، التى تجلت أجزاء منها فى روايته «**بقايا صور**» ، حيث كانت حياته زاخرة بالأحداث والأشخاص الذين شغل بهم طوال أعماله السابقة . وكانت «**بقايا صور**» أول أعمال الكاتب التى يمكن أن ندرجها فى نطاق «أدب السيرة» . وكان «**حنامينه**» قد عرض فى «**بقايا صور**» جوانب أخرى من حياة بطله القديم «فارس» ، ذلك الصبى الذى شغلنا فى «**المصابيح الزرق**» ، والذى عانى منذ نعومة أظافره شظف الحياة فى مدينته الصغيرة «اللاذقية» فى أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كان يقف ساعات طوالا فى انتظار الحصول على رغيف من الخبز الذى كان يحيط به المئات من المواطنين فى انتظار مماثل .

وجاءت «**بقايا صور**» لكى تصور جوانب أخرى ، لعل المؤلف أراد أن يستدعيها من الذاكرة ، لكنها جميعاً كانت تشكل حلقات واقعية صادقة ، تعبر عن حياة الكاتب فى فترة مبكرة .

وما يجب ذكره هنا هو أن كتاب «**المستنقع**» لحنامينه جاء تكملة وامتداداً لكتاب «**بقايا صور**» ، وقد قدمه «حنا» بوصفه جزءاً ثانيا من السيرة الذاتية الخاصة به .

و«**المستنقع**» يطرح عدة قضايا على جانب من الأهمية ، وأهمها ما يمكن أن نطلق عليه صفة «الصدق» فى كتابة السيرة ، الذى يجب أن يلتزم به المؤلف ، حتى لو استخدم الأسلوب الروائى بدلاً من أسلوب الاعترافات الشخصية . وما أعنيه بالصدق فى كتابة السيرة ، هو الشيء الذى لا يخالف أو يتعارض مع الصدق الفنى أو الموضوعى الذى يلتزم به الأديب الواقعى ، بل إنه لابد أن يشمله ويحتويه على أساس أن الكاتب روائى ، يتخذ من شكل القصة ، أو السرد الروائى ، أداة له ، ويتفوق عليه بذكر الحقائق ، وتفصيلاتها ، وملابساتها ، دون خجل أو مراعاة للأوضاع الاجتماعية أو الحياتية لمن شاركوا فى صنع تلك الأحداث ، بل إن الصدق هنا يتطابق مع الوقائع التاريخية التى تروى . ولابد أن هناك كثيرا من الدوافع التى أغرت الكاتب الروائى **حنامينه** بارتياد تلك المحاولة ، سواء كانت دوافع خاصة ، نابعة من ثراء حياة الكاتب الذى تنقل بين كثير من المهن ، أو دوافع عامة ترجع إلى الظروف التى كانت تحيط بصباه وطفولته .

وفى وسعنا أن نقرر أن «**المستنقع**» لم تقف عند مستوى سرد الأحداث المجردة ، وهى تزخر بها ، بل إن الروائى الواقعى قد عرض فيها عرضا أمينا للغاية ، كثيراً من العوامل الاجتماعية والمادية التى صاغت ذلك الواقع الذى أصبحت ملابساته الآن بعيدة جداً عن الواقع فى بلد المؤلف ، أو حتى فى الإقليم الذى كان يمثل الأرضية التى يتحرك عليها الأبطال ، وذلك نتيجة لتغير الظروف الاجتماعية والسياسية .

ولم يكن **حنامينه** فى أى جزء من أجزاء عمله يضع قيوداً على ذاته التى تفجرت بإلقاء الضوء على المساحات الخاصة جداً ، باستدعائه الماضى وتقديمه فى شكل روائى توثيق أو تسجيل ، مع ربطه بالظروف العامة التى وعاها جيداً ، فى تلك المرحلة من تاريخ إقليمه ــ الإسكندرونة .

وحين يتناول القارئ رواية «**المستنقع**» يجد نفسه محاطاً بمجموعة من الافتراضات :

الافتراض الأول ــ أن العمل يزخر بكثير من الملامح التى تساعده على تفسير كثير من أعمال «**حنامينه**» ، وفك اللثام عن وجوه كثير من أبطاله السابقين .

الافتراض الثانى ــ أن الكاتب فى استطراداته التى كانت مستحبة له كثيراً ، ومن خلال الأنا المتكلمة ، كان يعيش جلسة اعتراف كمن هو مذنب ، أو شاهد فى بعض الأحيان ، رأى أن لامناص له من الاعتراف أمام نفسه بكل ما اقترفت يداه ، وما ازدحم به عقله ونفسه من رغبات جامحة ، كانت تتنافى مع مقدساته . وهذا من شأنه أن يساعد المحللين على استخدام المنهج السيكولوجى فى تحليل شخصياته وصولاً إلى تحليل شخصية الروائى صاحب السيرة ذاته .

الافتراض الثالث ــ أن «**المستنقع**» برغم أن المؤلف كتبها كى تمثل جزءاً من سيرته الخاصة ، فإنه جاوز ذلك فى كتابته لها ، بتضمينها شهادة صريحة حملت رؤية الكاتب بعد تمام نضجه لظروف شديدة القسوة ، كان يعيشها الشعب السورى فى منطقة «**المستنقع**» فى شمال سوريا ، فى إبان الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩ ــ ١٩٣٢ ، وحتى اقتطاع تركيا لواء الإسكندرونة أو سلخه عن الوطن الأم ــ سوريا ــ بالتواطوء مع المستعمرين الفرنسيين .

والبطل فى المستنقع ــ الفتى ــ هو أحد أبناء ذلك الحى الفقير ــ حى الصاز ، أو حى المستنقع . وهى منطقة منخفضة من الأرض ، تغتالها المياه المالحة فى أوقات كثيرة من العام ، مع تهديدها المستمر بسقوط الأمطار لمدة طويلة من شهور السنة ، على نحو يعطل الحركة والأعمال فى المنطقة جميعها . وجميع السكان من الفقراء المعدمين ، الذين يعيشون على الجانب الضعيف أو الأضعف من الصراع الدائر بالمنطقة . فالفقر عليهم علامة ، واسم ، ووضع ، وموقع وماض ، ومستقبل ... هم سكان «عشش الصفيح» ، يعيشون حياة أدنى من حياة الحيوان فى مستواها . وهم معروفون بأهل عشش الصفيح ، أو سكان الصفيح . هم خارج المدينة ، وخارج الريف ، يعيشون على الهامش ، ويلتقطون أرزاقهم من الأعمال البسيطة غير المنتجة ، التى يقوم بها الرجال والنساء فى معظم الأحيان لسكان المدينة الأغنياء ، وأيضا لسكان القرى المجاورة . كانت صناعة الأب فى أثناء فترة الكساد الذى عم المنطقة ، وبعد تركه لفلاحة الأرض ، هى عمل «المشبك» ــ وهو نوع من الحلوى ، يقوم ببيعه بالقرى المجاورة ، لقاء أى شيء ، ابتداء من قطع النقود الصغيرة ، وحتى مبادلة الحلوى بأى شيء ، مثل القمح والشعير وخلافهما .

والأم تشارك الأب فى الكدح من أجل سد مطالب الأسرة ، وذلك بقيامها بالخدمة فى منزل السيد أو الأسياد . فلقد استبدلت طوال الرواية سيدا بآخر ، متنقلة بين بيوتهم للعمل والخدمة ، لقاء الحفاظ على الحياة . وكذا شقيقة الفتى ، إذ كانت تقوم بنفس الأعمال التى تقوم بها الأم فى بيوت الأغنياء . ووسط ذلك المناخ الاجتماعى ، بكل ما يحمله من عوامل خاصة جداً ، ينشأ الفتى واعياً بكل ما حوله ، فى حين نجد الأسرة الفقيرة المتواضعة فى كل شيء ، حتى طموحاتها ، لايتركز حلم حياتها إلا فى ضرورة تعليم الفتى ــ الابن ، وهو بطل الرواية الذى يروى أحداثها . كان لابد أن يظل منتظماً فى المدارس ، حتى يعرف كيف يكلم الأوراق ، فالذى يعرف القراءة لديهم يكتسب أهمية كبيرة . وسكان حى الصاز ــ أو المستنقع ــ جميعهم ليس فيهم من يستطيع مخاطبة الأوراق . وغاية المراد من رب العباد بالنسبة إلى الأم هو إحراز الصبى القدرة على القراءة والكتابة ، فعند ذلك لابد أن يصبح «خوريا» أو موظفا بالحكومة . وعلى الرغم من القهر والفقر اللذين كانا يحيطان بالأسرة ، لم يكن من الممكن أن يغيب عنها ذلك الحلم ، الحلم بالأفضل ، مثلها مثل غيرها من الأسر الفقيرة فى كل أنحاء الوطن العربى ، فالحلم قائم دائما وإن لم يكن واضحاً ومباشراً . ولابد أن يكون هذا الحلم مركباً ، فالتغيير لايكون إلا عن طريق التعليم ، الذى يمثل لدى جميع الفقراء وسيلة لعبور الفقر . والحياة تدور كطاحونة بطيئة تحطم جميع أهالى المنطقة الذين يركزون همهم الأساسى فى الحفاظ على حياتهم من أجل البقاء ، حيث لاطعام ولاعمل . والبيئة ذاتها كانت فقيرة بخيراتها ، حتى وصل الحال بالناس إلى مشاركة الخنازير والحيوانات الضالة بحثا عن الطعام فى المزابل بضواحى المدينة المجاورة ، فى حين تسبح وسط المستنقع الحيات والضفادع ، وكل أنواع الحشرات ، مع ظهور النباتات التى تنمو بطريقة شيطانية على حواف المستنقع ، قبل أن تأمر الحكومة بردمه .

ويهتم الروائى فى الرواية برسم ثلاث شخصيات أساسية هى : **الفتى** ، **والأم** ، **والأب** .... كانت الأم مناقضة للأب ، فهى متدينة ، تخاف الله ، وتحب الناس والفقراء عن اقتناع داخلى ، وليس خوفاً من الحساب فى الدار الآخرة . وهى كثيراً ما تتألم

للآخرين ، على نحو جعلها تبث فى الإبن من الصغر تعاليم المسيحية ، والقيم التقليدية ، مثل العيب ، واحترام الناس ، وحب الآخرين بغير حدود ، حتى درجة التضحية من أجلهم . وما كان لهذه القيم أن تترسب فى نفس الصبى مالم يصاحبها من الأم سلوك يماثلها، على نحو يشعره بالقيمة الجمالية الخالدة لفكرة حب الخير، النابعة من تضحية الأم للأب وللأسرة وللآخرين . وهكذا كانت فكرة الخير تنبع من ذلك المعنى الكبير الذى جسدته الأم فى تضحيتها من أجل الآخرين ، حتى الاستشهاد بوصفها امرأة مسيحية تؤمن بكل تعاليم المسيحية فى جوهرها النقى البسيط .

وكان الطفل الصغير يرى فى كل يوم كيف أن تضحية الأم للأسرة ، وعناءها اليومى ، كانا يمثلان المصباح الذى يضىء تلك الحياة البائسة المجدبة لتلك الأسرة . وبذلك تحددت درجة اقتراب الطفل من الأم ، حيث كانت أمه أقرب إلى ذاته الداخلية من أبيه ؛ فهى الواحة ، والرحمة فى تلك الصحراء القفر ، ومصدر الحنان والطيبة الإنسانية وسط حالة التوحش العام .

وكان للأب – فى الرواية – شخصية محددة القسمات ؛ فهو لايتفاعل مع آلام الآخرين ؛ وهو شديدُ الإحساس بالاستسلام لفقره ، كما أنه غير محب للتباهى . وفضلا عن ذلك فإنه لم يستطع أو يفكر فى أية ساعة فى ضرورة توجيه عقله ونفسه من أجل تغيير واقعه وواقع أسرته . وهو فى معظم الأوقات يبدو مستسلما لفقره وفقر الحى من حوله ، ولا ينسى نفسه إلا فى لحظات الشرب التى كثيراً ما كان يفقد فيها وعيه ، ويظهر فيها تمرده وسخطه على كل شىء حوله . وهو لا يتوانى فى أى يوم عن الاستيلاء على عائد الأم وابنتها من الخدمة فى بيوت الأغنياء من أهل القرية أو المدينة المجاورة ، بحجة أو بدون حجة . الأب – فى المستنقع – يمثل الأنموذج المتمرد ، لكن تمرده داخلى وذاتى ؛ فهو غير راض عن فقره ؛ وهذا ما يجعله يتعايش معه فى صعوبة كبيرة ، ومايلبث أن يهرب منه ، إما بالترحال الدائم وراء سراب ، أو فكرة ، أو شخص يزين له الرحيل ، أو بالاستغراق فى الشرب حتى درجة فقدان الوعى ، كما أنه لايكره زوجته أو أولاده ، ولا يكره أحدا من سكان المستنقع ، وإن كان لا يحب أحدا ؛ فهو دائم الانشغال بنفسه ، وبقضاء ساعاته فيما يروق له ويتوامم مع دخائله أو ما تعود عليه .

والفتى – فى الرواية – هو الراوى الذى يحكى حنامينه الأحداث على لسانه . وهو ممزق دائماً بين حال أبيه الذى لا يعجبه ، وحبه لأمه . وبرغم سخطه على تصرفات أبيه السكير دائماً ، والغائب دائما ، فإنه لم يحقد عليه ، بل كان دائم التمثل لموقف الأم فى مواجهة تصرفات الأب الطائشة . ولقد حدد موقفه من خلال وعيه الفطرى المبكر بطريقة عقلانية ؛ فهو يكره تصرفات الأب ، لكنه لا يكرهه ، وإن كان ذلك قد أدى إلى اكتسابه الحس النقدى الدائم لتصرفات الأب . ومن أهم الأحاسيس التى اكتسبها الصبى فى إطار الأسرة ، والتى لم يكن ليتناساها فى أية لحظة مثل غيره من الأطفال ، إحساسه العميق بأنهم فقراء معدمون لا يملكون شيئاً ، بل لا يساوون شيئاً . ولعل «حنامينه» فى ذلك كان حاداً للغاية ؛ فالطفل – أو الصبى – كان يحمل فى ثنايا نفسه جميع مشاعر «حنامينه» ذاته وأحاسيسه . وكان ذلك الإحساس المتيقظ دائماً بالفقر يجاوز الشعور المادى إلى المناطق والمساحات الداخلية من اللاشعور ، التى كانت تنعكس على سلوكه التلقائى . ومع ذلك فقد كان ينمو بداخله – دائماً – وفى اتجاه معاكس للإحساس بالفقر – شعور حاد وعنيف يرفض ذلك الفقر ، ويرفض حياة العوز والفاقة التى يسهم أبوه فى تأكيدها بفعل إرادى ، وبتصرفاته اللامبالية . ومن هنا كانت تتوالد بداخل الطفل الصغير حالات من التوتر ، كانت تحدث لديه درجات متفاوتة من الوعى .

وربما يصل الوعى بالفرد فى مثل هذه الحالات إلى أن يقف موقف الرفض للواقع كله ، من خلال الهرب منه بتجاوزه ، سواء كان التجاوز للداخل مثل الأب ، أو للخارج بالهرب من المنطقة كلها ، وذلك بتغيير النشاط والمهنة ، وما يتبع ذلك من تغيير للعادات ، حتى يتحقق التوازن الذاتى المطلوب . ولا عجب فى ذلك ، لأن معظم أعمال الخدمة فى المدن يقوم بها المهاجرون من فقراء الريف والبلدان الأخرى .

لكن الوعى وصل بالفتى فى الرواية إلى درجة التعاطف مع المظلوم . ولقد أحس بالمسئولية تجاه الأم والشقيقة ، من خلال إحساسه بضرورة تغيير ذلك الواقع الذى يرفضه ، مع عدم ازدرائه له ، أو هروبه منه . بل إن معظم تفكيره فى أحيان كثيرة كان من أجل التخفيف عن الأم والشقيقة حتى تجاوزا إحساسها بالظلم . وهو من أجل هذا ، وفى ذروة الكساد الاقتصادى بعد إغلاق ميناء الإسكندرونة . وما تبع ذلك من بطالة جماعية بين العمال من سكان المنطقة ، وتوقف حركة البيع والشراء ، وانعدام المواد الغذائية ، يقوم بالتدريب على تعلم أول مهنة عرفها الإنسان ، وهى مهنة الصيد ، حيث لم يكن هناك نقود ، وإذا وجدت النقود فليس هناك سلع أو بضائع لمبادلتها . ولم يكن أمام السكان إلا مياه المستنقع المالحة ، التى تنمو فيها الزواحف والحشرات ، ومنها الأسماك . لذا كان تعلم الصبى للصيد شيئاً طبيعياً وليس غريباً عن تكوينه أو الظروف من حوله . وقد علمه «أسبيرو الأعور» الصيد بطريقة بدائية من مياه المستنقع الراكدة . وبرغم صعوبة المحاولة ، استطاع الفتى بعد فترة أن يحقق نوعاً من النجاح . وفى نفس الوقت كان الفتى قد تعرف على شخصية أخرى ربطته بالقضية الوطنية الكبرى ، وهو «فايز الشعلة» ، الذى كان أحد أقطاب الحركة الوطنية فى منطقة المستنقع ؛ فلقد تزعم سكان الحى جميعا بعد أن نقل إليهم شعوره الوطنى وكانت المنطقة كلها مهددة بانتزاعها بواسطة تركيا .

ووسط ذلك المناخ المستعر ، وبين جحيم الحيا فى المنطقة ، وفقر الأسرة المدقع ، والتناقض بين حال الأب والأم ، والوعى الفطرى لأسبيرو الأعور ، ولهيب الشعور الوطنى الذى وصل عن طريق «فايز الشعلة» ، كان لابد أن تصقل شخصية الفتى الذى امتزج بداخله حب الخير بفكرة التضحية المسيحية ، التى استقاها من سلوك أمه ، والتى كانت تمثل أمامه قيمة مثالية ، مع ضرورة تحقيق العدالة للجميع ، وهى الفكرة التى اعتنقها بعد معرفته لفايز الشعلة ، ووجد أنها تتوامم مع جميع مدركاته القديمة ، وإحساسه بالفقر والعوز ، ورغبته فى تجاوز ذلك . ويقول الروائى على لسان الفتى :

«كنت تعلمت منذ وعيت الوجود ، أننا فقراء ، وأن فقرنا لا مثيل له ، وتقبلت هذا الواقع ، ونقمت عليه . ولشد ما تساءلت عن سبب فقرنا ، ولشد ما حاولت الوالدة أن تقنعنى أن ذلك من الله ، غير أننا كنا نحب الله مثل غيرنا ، ولم نكن نؤذى أحداً مثل السيد وزوجته ، والوالدة تصلى كل ليلة ، فلماذا يبقينا الله فقراء وأفقر من جميع الذين نعرفهم ؟ ! .» .

ولعل الصبى يكون قد وجد فى أفكار «فايز الشعلة» الإجابات عن تلك الأسئلة التى كانت تتوارد بداخله . ومن ثم كانت أفكار «فايز» فى مرحلة ما تمثل القاسم المشترك فى شخصيته . بعد أن فهم أبعاد فكرته عن العدل والمساواة ، وبدأ يطبقها عندما واتته الفرصة ، وأصبح له نفوذ على عمال المقهى الذى عمل به ؛ إذ بدأ يوزع عليهم من «البقشيش» الذى كان يصل إلى يديه . وكان الفتى يرى نفسه فى أثناء عمله بالمقهى امتداداً للأم فى البيت ، بل إنه أراد أن يقيم جمهورية صغيرة بذلك المقهى على أساس التضحية والمساواة بين الأبناء جميعاً . وضد تصرفات الأب ، الذى يأخذ الجانب الآخر من الفرد . من خلال نظرته العابثة للحياة وللأسرة ، فقد كان تمرد الأب وسيلة يدفع بها قسوة الحياة والواقع عن نفسه . وأكثر من هذا أنه عندما وعى حركة الصراع الأكبر خارج أسرته بين سكان منطقة المستنقع من العمال والعاطلين ، وارتباط ذلك بالأطماع الأجنبية فى تلك المنطقة الملاصقة للحدود التركية ، سرعان ما استقطب ذلك الوعى بطريقة مزدوجة نحو صفوف العاطلين والفقراء الذين يعلنون تمردهم على سلطة الاستعمار الفرنسى المتواطئ مع الأطماع التركية .

وبذلك يكون الصبى الذى قارب سنوات البلوغ قد عاش فى ذلك الجزء المتباعد من أرض الوطن جميع القضايا التى يعيشها الوطن فيما يتصل بالمسألة الوطنية ، والقضية الاجتماعية ، على نحو أبرز أمام عينيه الصغيرتين التناقض فيما بين موقف الأب المنغلق على الذات ، الشديد الفردية والأنانية ، ومواقف

الآخرين التى أثرت روحه بالبطولات والخيال المشبوب .

ويقول الفتى :

« ولقد أملت . والحى يضطرب بالنقمة على الفرنسيين ، ويمور بغضب على حالة البطالة والجوع التى تردى إليها ، أن أرى الوالد ينفعل بذلك ، ويخرج مع الخارجين إلى المنشية ليمنع قطع أشجارها ، أو يجتمع فى الليل سرا مع المجتمعين ، ويثور على وضعه كالآخرين . لكن أملى خاب ، وظل الوالد على لا مبالاته ، همه السكر . والنساء فى القرى التى يقصدها لبيع الحلوى .... » .

وكان الصبى فى أثناء إحساسه بضرورة انتماء أبيه إلى المجموعة يفترض نوعا ما من التطور لم يكن الأب قد وصل إليه . برغم فاقته وفقره . وكان وعى الأب مرتبطا كل الارتباط بوضعيته الاجتماعية ، فهو منذ البداية لم ينتظم فى العمل فى أحد المصانع . بل إنه ظل يحيا هامشيا . ومن هنا كان موقفه من تلك القضايا الحساسة فى أبعادها وتشابكها بعيدا كل البعد . ومتسما باللامبالاة . برغم مشاركته لسكان المنطقة فى إحساسهم بالفقر والعوز والخطر الذى كان يتربص بهم جميعا .

وكان لابد أن تنفجر الثورة بين الجميع . باستثناء القلة الهامشية التى كان يمثلها ذلك الأب . فى الوقت الذى أحس فيه الصبى الصغير بأبعاد ما يدور من حوله . فلقد تعانق حب الخير فى نفس الصبى الصغير مع جميع المكتسبات المعرفية التى طرحها الواقع من حوله عليه . قبل أن تتفتح عوامل النضج الحسى كاملة لديه . على نحو ولد لديه رغبات أكيدة فى إقامة ميزان العدل الذى كان قد اختل فى « المستنقع » . مشتركا مع غيره ممن حملوا عبء ذلك . حتى يتحقق المثل الأعلى الذى ظلت الأم الطيبة تدعو وتصلى من أجله الليالى الطويلة . محتمية به من الأخطار المحدقة بالأسرة .

كل ذلك جسد بداخل كيان الصبى الصغير شخصية أخرى . جديدة بالدرجة الأولى . لم تكن تقبل أنصاف الحلول ، فالرغبة فى التغيير التحمت بذاته الخاصة التحاماً عضوياً . متجاوزة به نظرة الأم المثالية . وكان يذكى ذلك دوماً لدى الصبى ، الإحساس الجديد بالخطر ، الذى كان مختفيا . لكن الجميع كانوا يحسونه . فالسلطة المحتلة ـ ممثلة فى الفرنسيين ـ تغمض عينيها عن اجتياح الأتراك للحدود واستيطان المنطقة ، تنفيذاً للخطة المبيتة من قبل السلطات التركية التى كانت قد قررت اغتصاب « الإسكندرونة » من سوريا .

إن رواية « المستنقع » التى كتبها « حنامينه » بطريقة السرد التسجيلى ، تضع جميع الظروف وملابساتها الفردية أمام القارئ . فلقد رأى الصبى ـ الروائى ـ تلك الفترة وعاشها ، ووعى ارتباط أجزائها التفصيلية بعضها ببعض ، وصور ـ على لسانه ـ كيف ترك سكان المنطقة بيوتهم وأغراضهم التى لا يستطيعون نقلها ، عندما اقتحم الأتراك لواء الإسكندرونة ، وكيف شارك الصبى أسرته فى تحطيم سقف بيتهم القرميدى ، الذى كانت الأم قد فرحت به فرحاً كبيراً عند إنشائه بعد أن تحسنت أحوالهم ، اتقاء للمطر الشديد الذى كان يستمر عدة أيام .

ومن هذا نرى أن الكاتب قد قدم فى « المستنقع » شهادات واقعية من خلال التوثيق التاريخى لجزء مهم من حياته وحياة المنطقة التى شب فيها من شمال سوريا ، فى عمل روائى يندرج فى ذلك النوع المعروف بالسيرة الذاتية لحياة المؤلف .

والملاحظ أن رواية « المستنقع » حوت شخصيات عدة ولكنها لاتبدو غريبة عنا بأى حال من الأحوال . بل إن القارئ سرعان ما يتذكر أنه لمح تلك الشخصيات فى أعمال أخرى « لحنامينه » . والفنان يستق جميع شخصياته وأحداثه من حياته الخاصة . وعندما يقرر أن يكتب عملاً يتمثل فيه نوعاً من السيرة فلابد أن يقدم تلك الشخصيات عارية من أية أقنعة . ودون أى حواجز ، فهى فى السيرة تأتى على طبيعتها الأولى قبل أن يجرى عليها الفنان مايجرى من حيله وأساليبه الفنية . ويواجهنا فى « المستنقع » شخصية مثل شخصية « زينب » ـ تلك الفتاة التى تكررت فى أعمال « حنامينه » . والتى تعمل فى أحد بيوت حى البغاء فى المنطقة . وزينب فى « المستنقع » لابد تجعل القارئ يستدعى « زنوبة » . تلك الفتاة الجميلة الطيبة التى قتلت فى رواية « بقايا صور » ؛ بل إننا نجد أن كلا من زينب وزنوبة متجسدة فى شخصية المرأة صاحبة الثوب الليلكى فى رواية « الشمس فى يوم غائم » . التى صورها فى صورة مومس فاضلة ـ قديسة ـ كانت تغسل أقدام الفتى الهارب من جنة الأسرة الغنية المفتقدة للحب . إلى جحيم فقرها بداخل ذلك القبو الذى ملأته بالحب والحنان وسط ليالى الشتاء الباردة . فكان القبو فى وجود الحبيبين أكثر دفئا من مفروشات أسرته الغنية التى تعيش فى قصر كبير .

ولقد كانت زينب فى « المستنقع » قديسة أخرى فى نظر الصبى ، أحبها نتيجة لعطفها عليه . ولرقتها التى لمسها فى نفسها وفى احتفائها به ، حتى إنه سأل نفسه ـ مادام فايز الشعلة يدافع عن الفقراء . وزينب فقيرة ـ لم لا يتزوجها ويرحمها من فتك أهلها بها ، أو لم لا يرحمها من الموت المفاجىء ، ودفنها بعيداً عن أهلها .

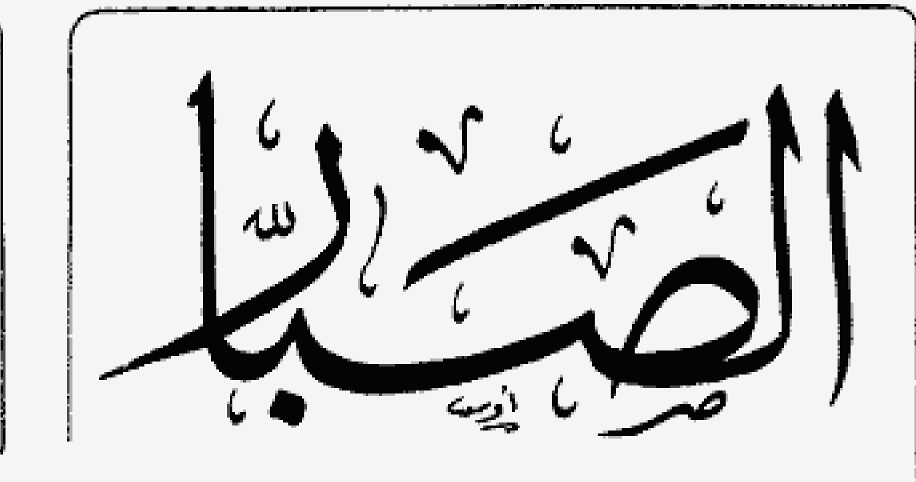
كذلك يلاحظ القارئ فى « المستنقع » شخصية أخرى كثيراً ما تكررت فى أعمال « حنامينه » ، وهى شخصية المناضل الثورى الذى يسبح ضد التيار . وضد المألوف ، والذى يريد تغييره إلى الأفضل . وفى المستنقع شخصية « فايز الشعلة » . وهو أيضا ليس غريبا ؛ فلقد لمحناه وعشنا ساعات هروبه ونضاله كما عشنا آراءه فى رواية « الثلج يأتى من النافذة » ، حيث كان مقنعاً بشخصية فياض أو خليل ، كما كان فى رواية « الشمس فى يوم غائم » متواريا وراء الحلاق .

ومما يجدر ذكره أنه إلى جانب ثراء المستنقع بمثل تلك الشخصيات التى وجدناها مقنعة فى أعمال أخرى ، فإنها اغتنت بقاموس « حنامينه » الذى اعتدناه لديه . والذى يعود به إلى المفردات المسيحية . وذلك يتضح من تشبيهاته واستعاراته . بل إنه يتضح من العالم الداخلى لأبطاله . مثل الأم ـ ونظرتها لذاتها كمضحية دائما . ومن القداسة التى يضفيها على أبطاله الذين يحبهم . مثل زنوبة فى « بقايا صور » . والمرأة فى « الشمس فى يوم غائم » . وزينب فى رواية « المستنقع » ؛ فهى دائما ضحية برغم طيبتها ومثاليتها وقدريتها .

وثمة ملاحظة أساسية ومهمة ـ لعل هناك من يتفق معنا فيها . بخاصة بعد التعرف على ما قدم حنامينه فى أعماله جميعها أو فى معظمها . وتتمثل هذه الملاحظة ـ التى يعدها بعض الناس دون بعض نقيصة فى عمل الروائى ـ فى الحضور الدائم للأديب فى أعماله فى معظم الأحيان . ابتداء من « فارس » فى « المصابيح الزرق » . وحتى الطروسى فى "الشراع والعاصفة"، والحلاق فى "الشمس فى يوم غائم . حتى رواية "المستنقع"؛ فهو يقبع دائما وراء البطل . وحبيبته تقبع وراء البطلة التى يضفى عليها الكثير من القداسة الممزوجة بالدنس الدنيوى . لكنه دنس قدرى . تدفعها الظروف نحوه كخطيئة كبرى لابد منها . لكن جوهرها الشريف دوماً ما يظهره الروائى . إنها مومس لكنها ليست قبيحة . بل تحمل فى داخلها قلب العذراء . وإيمانها الكامل بالدين والقدر والنصيب يرسم حولها هالة من القداسة والجمال المسيحى .

وذلك هو مايحسه القارئ ـ دائما ـ بعد متابعته لأعمال « حنامينه » وحتى عمله الأخير « المستنقع » .

وفى النهاية ـ فإننا نطالع الروائى دائما موجودا فى الرواية ، فهو الروائى الذى يقدم أوراقه الخاصة كى تكون وثيقة ضد نفسه أومعهم . أو ضد أبطاله أو معهم ، بلا أقنعة أو حيل فنية . ولا يسعنا إلا الإعجاب بالمستنقع ، بوصفها رواية لم تأخذ شكل السيرة التقليدى . وهذا فى حد ذاته يحسب لحنامينه بوصفه روائيا فريدا فى جيله . استطاع بجرأة أن يتناول الأحداث الخاصة والشخصية . بعد أن تخلص من جميع الرواسب الذاتية ، وتجرد من نفسه . وتوحد بالحقائق الخاصة التى أسهمت فى تكوين وعيه . ولعله فى ذلك كان مستعذباً لآلام الذات الدامية ، التى كانت تستعيد وجودها القديم مع كل موقف أو فكرة أو شخصية دون ما خجل . فكانت أيضاً شهادة توثيقية على الواقع الاجتماعى والسياسى فى الإقليم الصغير الذى ضاع فى فترة تلاحمت فيها جميع الظروف ضد إنسان تلك البقعة العزيزة من أرض سوريا العربية .



تأليف: سحر خليفة

عرض: علي شلش

«غمرته غابات الصنوبر فى مرتفعات العارضة الجبلية بعبير ذكره بما ينتظره وراء الجسر...

«والغابات الخضر تتلاحق أمام ناظريه . بينما كانت الأغنية الحزينة ترتعش . والصوت ينادى كما لو كان منطلقا من قعر الوادى السحيق . ليالى الشمس الحزينة ... «لماذا توجعنا الأغانى الجريحة ؟ ألأننا شعب رومانسى النزعة ؟ ولم يكن هو رومانسيا . لم يعد كذلك . أو هكذا بات يعتقد . كيف توصل إلى هذى النتيجة ؟ تدريب . طلقات . زحف على البطون . شد البطون ويصبح الإنسان لا رومانسى الفعل والمنطق . وتتلاشى الأحلام الفردية . ويصبح طلقة فى عداد طلقات . وقد تدعكه التجارب أكثر فيصبح صاروخا .. صاروخا موجها . هذا هو المنطق» .

بهذه الفقرات المختارة من أول مشهد فى رواية «الصبار» تضعنا **سحر خليفة** فى مواجهة تمهيدية مع أحد محاور روايتها . وهو محور يمثله «أسامة» ، ذلك الفتى الفلسطينى الفدائى الذى غاب عن موطنه فى الضفة الغربية نحو خمس سنوات فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ .

لقد عاد أسامة إلى نابلس التى انتقلت إليها أمه ـ بعد وفاة أبيه ـ لتكون على مقربة من أهلها وإخوتها .. عاد بعد جولة فى بلاد البترول العربية وقد قر قراره على أن يكون طلقة أو صاروخا ـ إذا لزم الأمر ـ فى وجه أعداء أمته . ومع أنه كان قبل رحيله شاعرا رومانسيا ومسالما فقد نفض عن نفسه كل ذلك ، وتسلح بمنطق الثورة والمقاومة المسلحة . وهاهو ذا قد عاد ليعمل من الداخل . وطوال الطريق من عمان إلى نابلس جلس فى سيارة الأجرة مع غيره من العائدين وقد شغل نفسه بوطنه المسلوب ، وبهؤلاء الذين يحيطون به فى السيارة ، ممن لاتشغلهم سوى أحلام التهرب من التفتيش الإسرائيلى والامتحان غير الإنسانى الذى تجريه سلطات الاحتلال عند الجسر الفاصل بين ضفتى الوطن الواحد . وعند هذا الامتحان الذى لايكرم فيه الإنسان بأى معنى ، يزداد ألم أسامة وفداحة شعوره بمأساة أهله ، بل إن امتحانه هو نفسه يتضاعف بالتحقيق تلو التحقيق عن سنى غيبته وسر عودته . وحين ينتهى ذلك الامتحان ينزل أسامة إلى أحضان المدينة الصغيرة العريقة فتتلقاه بسلسلة من الصدمات غير المتوقعة : لقد تغيرت اهتمامات الناس ، وكثر المال فى أيديهم ، وتعددت مطالبهم ، وتخلخل السلم الطبقى للمجتمع فصار العالى واطئا والواطئ عاليا ، وتكدست البضائع الإسرائيلية أمام الحوانيت ، ولم يعد ثمة مايشعر الإنسان بأن البلاد فى ظل احتلال سوى دوريات الجيش . وأنطقته هذه الصدمات بسؤال صاح به فى «عادل» ابن خاله . الذى كان أول من لقيه : «احتلال هذا أم انحلال ؟» .

«ولم يجب الشاب الطويل ، وابتسم بصبر ، وأخذ يزدرد كآبته بصمت ، وأسامة يلح عليه بتساؤلاته :

ـ وأنت ياعادل ماذا تفعل ؟
ـ أطاطئ للحياة .

وكانت هذه صدمة أخرى للوافد الذى جاء هو نفسه ليصدم هؤلاء المطأطئين للحياة . أما أمه فوجدها كما هى : القروية الطيبة المتوكلة ، التى لاتفكر إلا فى تزويجه من ابنة خاله . واسمها «نوار» ، شقيقة عادل . وأما خاله نفسه فرجل مريض بالكلى ، ملازم للدار وللصحفيين الأجانب الذين يترددون عليه . بل إن بيارة البرتقال التى تعيش عليها الأسرة لم تعد كما كانت ، فقد هجرها عمالها ، واجتذبتهم الأجور المرتفعة فى مصانع تل أبيب . وهاهو ذا خفيرها العجوز يصيح فى أسامة مجيبا عن سؤاله الملح : «هذه الأرض لمن» بقوله : «لصحابها يا افندى ، وأنت زعلان ليش ؟ أنا ياسيدى أجير ، طول عمرى كنت أجير ، لا لى أرض ولا مايحزنون ، وابنى كان أجيرا ولم يزل . ومادامت الأرض مش أرضى ولا أرض شحادة نموت فيها ليش ؟ لما متنا من الجوع ماحدش سأل عنا ، والساعة بقيتوا تسألوا عنا ليش ؟» .

هذه رؤية عملية تلخصها عبارة «ما باليد حيلة» ، وتكتنف محورا آخر من محاور الرواية ، ولكنها رؤية استسلامية فى الوقت نفسه ، لايقبلها المحور الآخر الذى يمثله أسامة ، وقد ترتب على هذه الرؤية الاستسلامية كثير من ظواهر الانحلال فى رأى أسامة ، مثل التعاون مع العدو ، والعمل فى مصانعه ، ورفع شعار «العين بصيرة واليد قصيرة» .. حتى عادل الذى كان يمثل لدى أسامة أملا كبيرا ، أصبح يعمل فى مصنع إسرائيلى وهجر البيارة ـ بعد هجرة عمالها ـ حتى يطعم تسعة أفواه ـ على حد قوله ـ وماكينة تطهير الكلى التى يعيش عليها أبوه . وليس عادل وحده هو الذى يعمل فى مصانع تل أبيب . فمعه زهدى وأبو صابر ومئات غيرهما . «ولكن لا بأس . الليرة الإسرائيلية خير من الجوع» كما قال أبو صابر ، الذى قطع المنشار الكهربائى أصابع يده فلم يسعفه المصنع ، لأنه يعمل بلا إذن عمل . بل إنهم جميعا يلاقون أبشع أنواع التفرقة فى المعاملة . ولايجدون بديلا آخر سوى الخمر ، مثلما فعل عادل ، أو الاستسلام ، كما فعل الباقون . وهم ساخطون على الحكومات والأموال العربية التى لا تنجدهم . وينهمون الثوريين من أبناء وطنهم خارج الأرض المحتلة بأنهم نسوهم ولم يعودوا يفهمون موقفهم .

وعبثا يحاول أسامة أن يدفع عادل أو زملاءه إلى الثورة على وضعهم . وتمر الأسابيع دولما يستطع أسامة تنفيذ أى من مخططاته ، فلا هو يستطيع

الوصول إلى عادل ، ولا هو قادر على القيام بمهامه السرية ».ويبدأ يصارع مايراه صراعا داخليا مريرا : وماذا يريد هؤلاء ؟ . أن يعيشوا الرفاهية فى ظل الاحتلال ؟ أهذا مفهومهم للوطنية والقومية ؟ وزهدى اللعين يعرف بأن كلمة عرافيم تعنى لصاً قذراً وخنزيرا ابن قواد . ورغم هذا مازال يعمل هناك ويدافع عن نفسه بالشتائم . والتهديد الوحيد الذى يملكه هو الهجرة . أى جهل ! يجب أن يتلق زهدى وشحادة وأمثالها درسا لاينسونه قط » .

ثم تتم المواجهة بين هذين المحورين اللذين يمثلها أسامة وابن خاله عادل ، حيث يختلف الفهم والمنطق . ويدور هذا الحوار :

هتف (أسامة) بتشنج :

ـ لا أصدق . لن أصدق ، لا أصدق بأنك نسيت البلد والاحتلال .

ـ أنا لم أنس البلد ، بدليل أنى لم أتركها .
وأحس أسامة بالطعنة تخترق صدره .

ـ أنا لم أترك البلد إلا لفترة قصيرة وهأنا أعود كما ترى . لو كنت نسيتهامارجعت
ابتسم عادل وألق قنبلة جديدة :

ـ سمعت من العمة أنهم طردوك من هناك . أصحيح هذا ؟

توقف أسامة وضرب صدره بقبضته :

ـ تقصد لولا أنهم طردونى من هناك ماعدت هنا ؛ أليس كذلك ؟ قل لاتصمت . أليس هذا ماتقصد ؟

ـ فسر كما شئت .
ـ تفسيرى الوحيد هو أنكم تخلفتم عن الركب الثورى . الناس فى الخارج يلاحظون هذا ويكتبون عنه .
ـ يكتبون عنه ؟ دعهم يلاقوا ما نلاق وسنرى أى الأمراض ستظهر .
ـ لا . أنا أقصد الآخرين . أقصد ناسنا نحن .
ـ عن أى ناس تتكلم ؟ عن المغتربين فى الكويت والظهران ودول الخليج ؟ دع هؤلاء يساهموا فى تصنيع الضفة والقطاع فنترك العمل هناك فورا . ولكنهم لن يفعلوا . أتعرف لماذا ؟ لأن أى واحد منهم لن يجازف ببعض ماله ، ويريدون منا أن نتحمل عبء المجازفات والتضحية بكل شئ وحدنا .
ـ نعم .يجب أن نفعل هذا ، فنحن المسئولون عن الصمود أولا وأخيرا .
ـ وإذا جعنا فكيف نصمد ؟
ـ الجوع يفجر الثورة . لماذا تبتسم ؟ هذه نظرية معروفة .. ألا تفهم ؟
ـ والناس الذين تتكلم عنهم ، ماذا يفعلون ؟ يجوعون ؟ ياعزيزى هؤلاء يكدسون الأموال ويشترون الأسهم والعقارات فى بيروت وأوربا . وأنت ، لماذا تركت البلد بعد الاحتلال فورا ؟
ـ لم أستطع احتمال الوضع . لم أستطع رؤيتهم يسيرون فى شوارعنا وينتهكون حرمة البلد .
ـ عظيم . ممتاز . رائع . هذا هو عين الصمود .
ـ أنت تتكلم بنفس الأسلوب الحاقد الذى يستعمله زهدى وشحادة وبياع الخبز ولم يبق إلا أن تعيرنى بالبنطلون والقميص المكويين .
تفحصه عادل مليا ولم يعلق . ثم انفصل عنه واتجه نحو دكان بائع الكحول » .

لقد أصبح التناقض واضحا وصارخا بين المحورين ، ولكنه فى الحقيقة تناقض سطحى ، فتحت هذا السطح الصارخ يتحرك المحورالثالث فى الرواية ، **محور الاحتلال والعدو المقيم** ، الذى يغذى التناقض ويحركه طوال الوقت ، بل يكتوى بنار تفجيره . فسرعان مايعمل رفاق أسامة ويفجرون الموقف على أطراف المدينة ، وينتهى الأمر بحظر التجول ، وهدم البيوت ، وغليان الجميع بما فيهم الصبية الذين يقبض على بعضهم ، ويزج بهم فى المعتقل ، ومنهم باسل شقيق عادل الأصغر . وسرعان أيضا مايستفز العدو زهدى الذى خطف ولده مثلما خطف باسل وينتهى الاستفزاز بمعركة دامية بين زهدى وزملائه العمال من جهة ، والإسرائيليين فى مصنعهم من جهة أخرى ويكون من نتيجتها أن يعتقل زهدى الذى فضل البقاء على الهجرة .

وهكذا توصلنا الرواية إلى أحد مظاهر الواقع الفلسطينى المر فى ظل الاحتلال الإسرائيلى ، وهو مظهر يصنعه المعتقل والاعتقال . ولكن المعتقل دائما سلاح ذو حدين فهو وسيلة أمنية من جهة الدولة ، وهو أيضا وسيلة للتربية السياسية وإعادة النظر فى الأمور من وجهة ضحاياه وخريجيه . فى المعتقل نشأ باسل الصبى المدلل نشأة جديدة ، وتغيرت مفاهيمه ، وأعد ليلعب دوره فى المستقبل . وفى المعتقل أيضا تغير زهدى وأصبح مثقفا يطلب الكتب من زوجته بدلا من الطعام . وحين يفرج عن باسل ينضم على الفور إلى أسامة ويعمل معه سرا ، ويؤيده علانية . وحين يفرج عن زهدى يكون قد صار سياسيا يساريا فى آن واحد ، أكثر وعيا وحذقا وحذرا ، ولكنه يستمر فى البحث عن عمل بمصانع العدو ، مثلما استمر عادل الذى انخرط طوال فترة اعتقال أقاربه وزملائه فى مساعدة أبى صابر المتعطل فى الحصول على تعويض من الشركة الإسرائيلية بالطرق القانونية .

وتحين الفرصة لأسامة كى يمارس شيئا من خططه حين يتوقف فى الحى ضابط إسرائيلى كبير مع زوجته وابنته لشراء فاكهة . وهنا ينقض أسامة ملثما فيطعن الضابط فى عنقه بخنجر ثم يختفى . ويتكهرب الموقف ، ويستعد الجميع لهجمة إسرائيلية جديدة . وفى الوقت الذى تحل فيه الهجمة ببيت أسامة وأمه ، يكون هو فى الجبال مع الرفاق يدبرون لعمل جديد قديم . فقد عاد أسامة إلى الأرض المحتلة ، واصطدم بأهله الذين يتعاونون مع العدو بالعمل فى مصانعه ، وحاول أن يقصيهم عن ذلك بالحسنى ولكنه لم ينجح ، فكان أن قرر نسف الأوتوبيسات الإسرائيلية التى تنقلهم إلى المصانع حتى لو راح فى عملية النسف عادل ، أستاذه وقدوته فى الزمن المنقضى . ولكن عادل فى ذلك اليوم الموعود كان قد ذهب مع أبى صابر فى شأن من شئون التعويض المسوف ، وحل محله زهدى الذى أصيب بشظية فى كتفه . ولكن نطاق العملية اتسع بين أسامة ورفاقه والسلطات التى هبت على الفور إلى الموقع . وفجأة يتحول زهدى إلى صف أسامة . ولكن الاثنين يقعان فى النهاية فى قبضة الرصاص والموت .

وسرعان مايعتقل باسل مرة أخرى على أثر اعتقال إحدى فتيات مجموعته التى يقودها أسامة ، وسرعان مايداهم العسكر بيت الأسرة فإذا هم يعثرون على أسلحة ومنشورات فى قبو البيت . ويتأهب الجميع لاستقبال الحزن الفادح ، فقد قررت السلطات نسف البيت وتشريد أهله . وفى يوم النسف يأتى الناس من كل مكان لمساعدة الأسرة المنكوبة ، التى ينقل عميدها المريض بالكلى إلى المستشفى فى الوقت نفسه . ويمضى الوقت المحدد قبل النسف بطيئا وكئيبا ومثيرا ، والرجال يعملون فى نقل مافى البيت من ضروريات ، وعادل قد استيقظ بداخله فجأة وعى جديد تناسى معه نقل «الماكينة» التى يعيش بها أبوه ، وكأنه يريد أن يلقى من على كتفيه لأول مرة ـ بعد الاحتلال الأخير ـ عبوديته لأبيه وماضيه . ثم «انفجرت الألغام . وترعزع البناء وبدأت الحجارة تتساقط من السماء . وانطلقت زغرودة . زغرودتان . عشرة . مسيرة . » وهكذا يفيق عادل ، وتسرى بداخله «رعشة الفرد والنقمة» ، والرغبة فى البدء من جديد . وبعد أن انتهى كل شئ «مشى صامتا . واخترق الشارع الرئيسى فى صدر المدينة . وكان الباعة ينادون : غزاوى ياسمك . يافاوى يابردقان . ريحاوى ياموز . وصاجات بائع السوس والخروب توقع أنغاما راقصة . وبائع الجرائد ينادى : القدس . الشعب . الفجر . كيسنجر يبشر بحل القضية . وفريد الأطرش مازال يندب يوم مولده الشق . والناس يشترون خبزا وخضارا وفواكه » .

بهذه البانوراما الدرامية السريعة تنتهى رواية «الصبار» وقد فتحت الباب على اتساعه أمام الأمل **فى بناء جديد يحل محل البناء القديم المنهار ، بناء من العلاقات الاجتماعية غير المهزوزة أو المضطربة ، يشترك فى بنائه الجميع ، وبناء آخر من العلاقات السياسية يتحد فيه الأبناء فى الداخل بالأبناء فى الخارج صوب**

هدف واع واحد ، وبناء ثالث من العلاقات الاقتصادية يقوم على الإنتاج الذاتى والرفاهية بالاشتراك لا بالاستلاب . أما ذلك «الصبار» الذى ينمو وحيدا وذاتيا فى الرمال فإن هو إلا رمز لم تصرح به الكاتبة بالطبع ، ولا هى ذكرته فى السياق أو على لسان أحد ، وإنما سلمته للعنوان ، وتركت للقارئ أن يحسه وأن يدركه . ومن خواص الصبار أنه جاء فى لغتنا من الصبر وشدة الاحتمال ، وأنه نبات مشوك السطوح مر المذاق ، لكنه مغيث عند الحاجة فى الصحراء . فإذا حفرت تحته وجدت الماء والرى ، وإذا شققت السطوح بمرارتها وجدت غذاء مختلف المذاق . وكأن المؤلفة تريد أن تقول كل هذا عن شعبها المكافح العنيد الصبور .

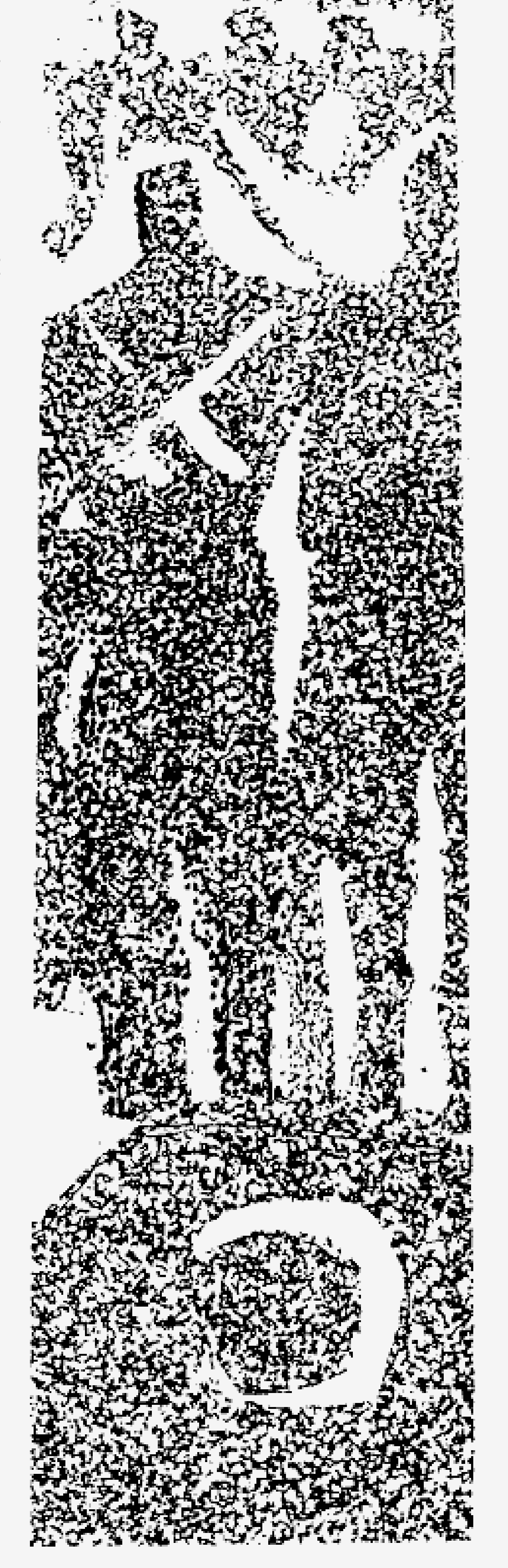
• • •

إن الرواية فى أوضح مظاهرها وأهمها رواية قضية ، والقضية سياسية ، ولكنها ليست قضية فردية بأية حال . فهى تتعلق بشعب بأسره إن لم تكن تتعلق أيضا بأمة ينتمى إليها هذا الشعب . ولعل القضية تكون قد اتضحت من تحليلنا السابق للرواية . والرواية ـ فى مظهر آخر من مظاهرها المتعددة رواية تسجيلية ، تسجل فترة تاريخية بعينها من حياة الشعب الفلسطينى فى الأرض المحتلة . وليس علينا ـ ولا علينا ـ أى خطر من التسجيلية . فالفن بأسره تسجيل بمعنى من معانيه . والرواية أخيرا ـ وفى مظهر ثالث ـ رواية شخصيات وأجيال . ففيها **ثلاثة أجيال** تتعايش ، تختلف حينا وتتفق حينا آخر ، ولكنها متصلة الأسباب فى النهاية ، يأخذ كل منها الآخر ويعطيه ، حتى وإن لم تربطه بالآخر وشائج دم أو نسب : الجيل الأكبر سنا (يمثله الأب والأم والخالة) وهو أقرب إلى هدوء الحركة وواقعية التفكير الضيق ، ولكنه حاد عند اللزوم ، مثلما احتدت الأم (أم أسامة) على جنود الاحتلال ولم تخش بنادقهم ، واحتد الأب (أبو عادل) على ولده الصغير باسل بسبب جرأته وعدم انضباطه فى ذهنه . والجيل الأوسط أو جيل الشباب (يمثله عادل وأسامة وغيرهما) وهو الذى يتحمل العبء الأكبر دون الأجيال الثلاثة ، ويخطط للمستقبل ، ويتحد عند لحظات المصير . والجيل الأصغر أو جيل الصبا (يمثله باسل ونوار ولينه) وهو أقرب إلى الحماسة منه إلى الوعى ، ولكن الوعى يحل فى أفراده بالتدريج ، وقسوة الواقع تعلمه أكثر مما تعلمه المدرسة ، والأمل فى استمراره يتزايد وينمو بنموه .

وهذه الأجيال الثلاثة هى الإطار العام الذى تتحرك فيه شخصيات الرواية . وهنا نلاحظ أن الشخصيات ـ على كثرتها وتباينها ـ تتميز بما تتميز به الأجيال الثلاثة نفسها من اتصال وتفاعل وحركة حتى فى أشد جوانبها سلبية وضياعا . كما تتميز بأنها شخصيات ممتلئة متعددة الأبعاد فى مجموعها ، تكاد تكون متساوية الأدوار حتى ليقل الفارق بين الرئيسى والثانوى منها من فرط امتلائها وحيويتها . وقد ساعد على ذلك بالطبع تصور الكاتبة لموضوعها ، وطريقة رسمها للشخصية ، وهى خاصية تميزت بها رواية «لم نعد جوارى لكم» التى سبقت ظهور هذه الرواية لسحر خليفة . وربما ساعد عليه أيضا تكنيك المونولوج الداخلى الذى استغلته الكاتبة بذكاء فيسر لها الكشف عن الكثير من مغاليق شخصياتها .

ويتصل بتصور الكاتبة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات جانب آخر افتقدته روايات عربية كثيرة كتبت فى فلسطين أو غيرها تحت وطأة الاحتلال . فكثيرا ما يؤدى مثل هذا الجو العام بالروائى إلى معاداة عدوه من حيث هو نوع من البشر ، أو إلى سلبه إياه كل مايربطه بالبشر من خصائص . ويصبح رسم الشخصيات فى مثل هذا الجو واقعاً بين فكى البعد الواحد أو توزيع الأبيض والأسود توزيعا أحاديا بين الوطنى وعدوه . وهذا ما وعته هذه الرواية حين انطلقت من مفهوم إنسانى بحت ، لا يتعارض أولا وأخيرا مع المفهوم الوطنى . فى أحد مشاهد المعتقل جاء طفل عمره خمس سنوات من سوريا مع أمه لرؤية أبيه المعتقل الذى تركه جنينا فى بطن أمه ، وانطلق الطفل ببراءة شديدة متجها إلى زهدى ليسأله : أنت بابا ؟ وسقطت السيجارة من يدى زهدى وتلعثمت الكلمات فى فمه ، وفهم أن الطفل ابن زميله السورى المعتقل ، فاحتضنه وبكى بحسرة ، وتأمل الجنديين الواقفين على الباب فإذا بهما يبكيان أيضا ، وراح لاشعوره يحدثه «تبكيان ! أنتما تبكيان ! كل ماترونه من وحشية وتعذيب داخل جدران الزنزانات لايبكيكما . ويبكيكما طفل لايتجاوز الخامسة ؟! » ومرة أخرى يتكرر هذا المشهد الإنسانى فى مشهد قتل أسامة للضابط الإسرائيلى . فقد بدأ المشهد بأم صابر وهى تتأمل فاكهة لاتقدر على شرائها ، فى حين جاء ذلك الضابط مع زوجته وابنته ليشتروا مالاتطيقه المرأة المسكينة التى شرعت فى صب حقدها عليهم . ولكن حين سقط الضابط وتهاوت ابنته فانكشف ساقاها ، خلعت أم صابر منديلها عن رأسها «دون وعى وجللت به الفخذين العاريين ، وتمتمت وهى تنحنى فوق الصبية المغشى عليها .. ياحسرتى عليك يابنتى » . ثم مدت يدها نحو المرأة المولولة بالعبرية وواستها بلمس كتفها مرتين قبل أن يضطرها الهول للانصراف . ثم ينتهى المشهد نفسه بهذه الصورة : [«ألقت المرأة الإسرائيلية رأسها على كتف عادل فهمس بعطف .. بسيدر .. بسيدر (أى لا بأس) ورش ماء على وجه الصبية فتحركت . وصاح به أحد المنطلقين : ـ سيبك منهم ياعادل . سيارات الدورية جاية .

لم يلتفت للتحذير . اتجه نحو القتيل . أمسك بيده يجس نبضه . وصاح به آخر وهو يشده من كتفه :



ـ الدورية . سيبك منه الخنزير . مش شايف نجومه !

ومد عادل يده نحو النجوم . انتزعها . ألقى بها على الأرض . حمل الصبية على كتفه . ومشى فى عرض الشارع الخالى والمرأة الباكية تتبعه بصمت . »

أما النجوم التى انتزعها عادل من كتف الضابط فتعنى هنا رمزا ذا دلالة فضلا عن إنسانية الموقف . فالنجوم تمثل لعادل السلطة والبطش والعدوان . وهو



حين ينتزعها فإنه يحيل واضعها إلى بشر عادى يعانى مثلما يعانى سواه . وعندئذ يتعامل معه فيحمل ابنته ويتقدم زوجته بدافع العطف الإنسانى .

غير أن هذه المواقف الإنسانية الثلاثة التى ينسى فيها الإنسان عدوه ويعامله كما يعامل نفسه ، لم تقحم على سياق المشاهد ، أو تأت لإثارة العواطف ، وإنما جاءت بشكل طبيعى نابعة من تطور الأحداث والشخصيات معا .

وثمة جانب آخر يتصل بتصور المؤلفة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات ، وهو جانب **اللغة** . فى روايتها الأولى «**لم نعد جوارى لكم**» كانت لغة الحوار هى الفصحى . أما فى هذه الرواية فلغة الحوار ـ كما لاحظنا فيما اقتبسناه من فقرات ـ هى اللهجة الشعبية . ولكنها لهجة شعبية خضعت للصقل وبعض التعديل ، يتحدث بها أشخاص الرواية فى طواعية وتلقائية ، وهى تشكل مستوى لغويا قائما بذاته . ومع ذلك تخلق الكاتبة مستوى لغويا آخر فى الحوار حين تنطق بعض الشخصيات بالفصحى وتجرى به مناقشة طويلة كهذه التى مرت بين عادل وأسامة . والمبرر هنا هو أن المتحادثين مثقفان . فإذا أجزنا ذلك مبررا لم نجد بعد ذلك ما يبرر حوار العامة بالفصحى كما حدث فى كثير من المواقف الأخرى ، حيث تبدو اللغة بمنأى عن الضبط والتنظيم . ويتصل باللغة هنا كذلك مالجأت إليه الكاتبة حين نقلت شتائم العامية إلى الحوار نقلا حرفيا ، بكل ماتحمله هذه الشتائم من بذاءة وسوقية . والمبرر هنا هو أن العامة يتحدثون ويشتمون هكذا ، فكيف ننظف البذاءة ونفقدها دلالاتها ؟ وكيف نجرى على لسانهم شتائم لايستخدمونها ؟ إذا أجزنا ذلك ـ وكثير من الآداب يجيزه ـ لم نجد أيضا مايبرر بتر الكلام وترك الفرصة للقارئ كى يكمله بذكائه . وربما تساءل : لماذا لم تبتر المؤلفة مثل هذه الشتائم وتدع للقارئ فرصة فهمها ؟ إن لغة المؤلفة تتميز بالرشاقة والشاعرية بشكل عام . وباستثناء القليل من الأخطاء (مثل : رجال ضخمين أو : هل فى ذلك جرما) تتمتع لغة المؤلفة بحصيلة طيبة من المرونة والطواعية فى استخدام اللفظ وتركيب الجملة .

وإذا كانت هذه كلها من عناصر البناء الروائى فماذا عن البناء نفسه من الخارج ؟ ماذا عن الشكل الخارجى لهذا البناء ؟ لقد اختارت المؤلفة شكل البناء التقليدى فى أحدث أطواره ، أى التسلسل الزمنى للحدث ومتابعة تطوره من البداية للنهاية فى سلسلة متعاقبة من المشاهد (٣٤ مشهدا) التى تؤدى دور الفصول . فالمشهد الأول يبدأ برحلة العودة التى قام بها أسامة لأرضه وأهله . وبعده تتوالى المشاهد مع نابلس وأهلها المحيطين بأسامة حتى آخر مشهد يتم فيه هدم دار عادل . وهكذا تسير علاقة المشاهد على أساس السبب والنتيجة ، أو الفعل ورده . وكلها قد توالد وتكاثر من المشهد ـ النواة ، أو المشهد الأول . ولاغبار على ذلك بالطبع ، فالشكل التقليدى للرواية العالمية قد تطور كثيرا ، واتسع لكثير من مستحدثات الأشكال العصرية ، مثل تيار الشعور والمونولوج الداخلى . وهو ما أفادت منه الكاتبة بلا شك ، وهو أيضا ماطورته بموهبتها الخاصة ، وتقدمت به على روايتها الأولى التى حرصت فيها على الشكل التقليدى أيضا . ولكن ربما فاتها فى أثناء تتبعها للشخصيات أن تتابع فى مشهد الشباب الصغير فى المعتقل شخصية ابن زهدى الذى يبدو أنها نسيته تماما . ولو كانت قد ذكرت القليل عنه لما زاد المشهد أو تضخم . وحتى لو كان الصبى معتقلا فى مكان آخر فقد كان الشكل التقليدى وقيامه ـ من جهة أخرى ـ على كتف الراوى ـ الإله الذى يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور ـ قادرا على إسعافها فى هذه النقطة ، وكذلك فى نقطة الغموض الذى أحاطت به أبا عادل ، فلم تكشف لنا عن حقيقة نشاطه مع زائريه من الصحفيين الأجانب . وربما فات المؤلفة أيضا أن المشهدين ٢١ ، ٢٢ كان يمكن أن يتحدا فى مشهد واحد ، لأنهما موصولان فى المكان والموضوع . والمكان هو المعتقل الذى جمع الشباب الصغير ، والموضوع هو التحول الذى حدث لشخص باسل بين زملائه من المعتقلين . وربما فاتها كذلك أن تعيد ترتيب مشاهد الاعتقال الخمسة (٢١ ـ ٢٦) بدلا من توالیها وتسلسلها بغير ضرورة حتمية للتوالى أو التسلسل ، ولا سيما أن باسل كان فى معتقل وزهدى كان فى معتقل آخر ، ولم يربط بينهما أى رابط ، فضلا عن أنها خرجت بالمشهد التالى (٢٦) إلى الحياة بالإفراج عن باسل ، فى حين يتوقع القارئ أن تخرج بالمشهد إلى أسامة الذى غاب طوال ستة مشاهد .

غير أن هذا كله فى النهاية إنما يشكل نوعا من الهنات التى يغفرها استيعاب الكاتبة لموضوعها ومقدرتها الكبيرة على ملاحقة أطرافه وبراعتها فى التعبير عنه بشكل فنى جميل .

• • •

أذكر فى حديث بينى وبين **سحر خليفة** بمدينة أيوا الأمريكية قبل سنوات (مجلة الدوحة . مايو ١٩٧٩) أنها قالت عن فن الرواية : «إن الرواية نوع من البحث . تستطيع أن تقول إنها بحث ذو صياغة جمالية » وهذا هو نفسه مافعلته فى روايتها الأولى التى صدرت فى القاهرة عام ١٩٧٤ ولم يلتفت إليها أحد للأسف . وهو مافعلته أيضا فى روايتها الثانية هذه . ففى الأولى كان بحثها يدور حول الحب فى ظل القهر الاجتماعى ، وفى الثانية كان بحثها يدور حول الإنسان فى ظل القهر السياسى والاقتصادى . وكان بحثها الأخير أشمل وأعمق ، على نحو يجعل من روايتها وثيقة تسجيلية فى أحد مظاهرها كما ذكرنا من قبل . فقد سجلت فيها تجربة الشعب الفلسطينى فى ظل القهر الاحتلالى فى الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ . ثم سجلت الفترة التالية من ١٩٧٣ إلى اليوم فى رواية أخرى كتبتها بعنوان «**عباد الشمس**» لم تصل إلى يدى بعد . ومن الواضح أنها تخلت منذ روايتها الأولى عن الطابع المباشر حتى فى العناوين . وعادت إلى طبيعتها الشعرية التى بدأت بها حياتها الأدبية . وأصبحت أكثر حساسية فى التعبير عما تريد . ولا شك أنها بروايتيها السابقتين قد هيأت لنفسها مكانا فى طليعة الروائيين الفلسطينيين المعاصرين .

قراءة نقدية لرواية

يحيى الطاهر عبد الله
تصاوير من التراب والماء والشمس



هذه الرواية للقاص الراحل يحيى الطاهر عبد الله مع أعمال سابقة له مثل (الحقائق القديمة) و(حكايات الأمير)، يمكن أن تندرج تحت مصطلح «نارودنست Narodnost»[1]. والعنصر (الناردونسى) هو عنصر (شعبى) ذو تأثير تقنى، بالإضافة إلى كونه حاجة للتعبير عن روح البساطة الشعبية والوضوح التقليدى؛ وهو كذلك عنصر مضاد للتعقيدات (الشكلية). ولأنه عنصر واقعى فهو (نموذجى)[2] حقيق، قائم على (إدراك قوانين التطور الاجتماعى المستقبل ومنظوراته). ومع ذلك فهناك حالات خاصة لا تخضع لهذا المنظور. وإذا فهمت كلمة (نموذجى) على أنها التجربة الإنسانية المتميزة بعمق بالغ لشخص ما أو فى مجتمع ما. فإنها تبقى مرتبطة بالمعنى المطور لمعيار الواقعية.

والرواية الاجتماعية ـ **النارودنسية** ـ المفعمة بالحياة، لا تكون النزعة العامة فيها وصفا بل كشفاً وتجسيداً (لصيغة) عن المجتمع.

والشخصيات التى تتحرك داخل هذه الصيغة ليست إلا ظواهر لذلك المجتمع المتجسد. وهذه الشخصيات يتم من خلالها (إبراز) الوشائج. الحقة. بين الظواهر وقوانينها الخفية.

وتقع «**تصاوير**» فى أحد عشر فصلاً قصيرا، مكونة من مقاطع قصيرة تصل إلى خمسة وعشرين مقطعاً. يتراوح المقطع منها بين سطرين وثمانية وأربعين سطراً. وهى تضم خمس شخصيات محددة هى:

١ ـ الإسكافى.
٢ ـ محالى.
٣ ـ قاسم.
٤ ـ رجب.
٥ ـ فتح الله.

وهى شخصيات ذات خصائص معينة، ترتبط بفكرة النص ارتباطا صميما، وتشع خصائصها من خلال تركيب عناصر النص ووحداته. والعلاقات الجدلية التى تربط بين بعضها وبعض.

والطموح النقدى ـ كما يتبدى فى هذه المعاينة النقدية ـ يسعى إلى قراءة (تكوينية) العمل الروائى موضوع الدراسة. من خلال علاقات قائمة، وشخصيات تنمو، ورموز خاصة، واحتضان النص فى نسقه الكامل من خلال (تكوينيته) الشاملة.

محور النص:

«كنا أربعة.. ولم نعد أربعة.. وفى الذى جرى قولان، وجرم له دافع، وجنون حاصد.. وفى الذى جرى أسوأ ختام.» إسكافى المودة ص ٥١ هناك إذن أربع شخصيات درامية، لكل منها عالمه الخاص، غير أن هذه العوالم الخاصة بالرغم من خصوصيتها المتفردة تكوّن عالما واحدا (كليا) هو الذى يشكل بنية النص. وينطلق هذا العالم الكلى دوما من خمارة محالى إلى خص رجب إلى ذهن الشخصيات إلى خمارة محالى ثانية، وهكذا إلى أن ينتهى إلى جوار المقابر (ذروة النص وتهكمه العظيم) فينفجر الحدث الرئيسى ـ داخل النص ـ لينهيه نهاية مأساوية:

«اتفقوا على أن نجاح أى مرشح فى انتخابات مجلس الشعب الجديدة لن يغير من مصيرهم إلى أحسن، كما أنه لن يهبط بهم من أسفل الدرك إلى درك أسفل. كان ما يشغلهم هو: «إلى من سيذهب القماش المكتوب عليه: انتخبوا السيارة أو الشمسية أو المفتاح؟ من سيأخذ قماش اللافتة المعلقة على خص رجب؟ قال رجب: أنا أحق بالقفل والشمسية والمفتاح وكذا النخلة. ورد عليه الثلاثة: نعم أنت الأحق».

وقال رجب: لو حاول أحد من سكان القبور سرقة اللافتة فسأقطع يده، عليكم معاونتى. قالوا له: سنعاونك، نحن إخوة. قال رجب: ألا يكفيهم سرقة أكفان الموتى؟ فسألوه من من سكان القبور يسرق أكفان الموتى؟ قال قاسم: سرقة أكفان الموتى حرام. وسأل قاسم: وهل يسرقون أكفان النسوة؟ رد رجب: هم يسرقون أكفان الذكور والنساء، ويمتنعون عن سرقة أكفان الأطفال؛ فهم يظنون أن من يسرق كفن الطفل لا يفارق القبر الضيق المظلم حتى يأتيه الموت بعد عذاب الجوع والعطش. قال قاسم: «هذا صحيح». قال رجب: لا هذا الكلام باطل، ولكنهم يسرقون أكفان الكبار لكثرة القماش، ويمتنعون عن سرقة أكفان الصغار لقلة حجم القماش.. وذات يوم خالفتهم وغافلتهم وسرقت كفن طفل رضيع وصنعت لنفسى مخدة أرفع عليها رأسى لما أنام. قام قاسم وقال: سأمضى إلى المقابر.. لقد سرقوا كفن زوجتى وأم ابنى وهى فى قبرها عارية، وعلى أن أسترها. صرخوا فيه: أنت سكران، أنت مسطول. وأمسكوا به فقاومهم، وأفلت من قبضتهم، وجرى فجروا خلفه، وسدوا عليه الدروب القريبة الموصلة للمقابر، فلجأ إلى شارع عمرو. وهناك رمته العربة تحت أقدامهم كتلة من اللحم والدم.». (مقطع ٢٥ ص ٥٦).

يتطوى (محور النص) على ديناميكية خاصة من إيقاعات الحدث الدرامية، تكوّنها حركة الشخصيات التى تكوّن فى نفس الوقت «كلية محورية» تعتمد أساسا على الخط البيانى للحدث فى نموه وتصاعده إلى لحظة المأساة: «موت قاسم»، وعلى الرموز الأساسية:

التراب   **الواقع**.
الماء   **الخمرة**.
الشمس   **الحلم**.

والحركة الدرامية المتغيرة داخل النص تقوم على إدراك اجتماعى واضح للواقع، وليس على القوانين البنيوية الخاصة للنص وحدها.

هذا الإدراك الاجتماعى للكاتب يكوّن جزءا من رؤيته الثقافية والأيديولوجية للوجود والعالم، مع ملاحظة أن تطور العلاقات الاجتماعية هنا فى رؤية تراجيدية ـ شعرية، هو الذى خلق الحدث وأدى إلى المأساة. «والرواية الدرامية فى أعلى مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية، تماما كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا. فالحوار فى أكثر المشاهد توترا فى (**مرتفعات وذرنج**) وفى (**موبى ديك**) يصعب التفريق بينه وبين العبارات الشعرية»(٣).

وهذه الرؤية الشعرية المكثفة من خلال مدلولها الاجتماعى تشى بقدرة الكاتب الكبيرة على تشكيل البديل الفنى للواقع الذى يرتمى داخل وعى الإنسان وعالمه الزاخر، متخذا الصورة الفنية للكثافة فى عنصر الزمن كمستوى شعرى حيث «يشكل الزمن هنا الميزة له»(٤).

* * *

ويرتكز النص هنا على فاعليتين أساسيتين:

١ ـ الحركة الدرامية التى (تدور) فى الواقع.
٢ ـ الوعى الاجتماعى للكاتب الذى (يرصد) دوران الحركة الدرامية فى الواقع.

والتصديرات الدالة فى أول كل فصل ما هى إلا رسائل موجهة إلى القارئ لقراءة معطياتها الاجتماعية، وهى فى آخر الأمر المحصلة النهائية للنص، أو نتاج الوعى الاجتماعى الراصد. وهى تأتى كما يلى، طارحة حقلا من الدلالات الاجتماعية:

١ ـ الناس بالناس..، والناس للناس، وصاحبى الطاعن فى السن فى كرب، فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه. صبح اليوم الأربعاء، ووقفنى أمام الصاحب مكتوف اليدين مرذولة.
(إسكاف المودة ـ فصل ١ ص ٣).

٢ ـ سقت نفسك إلى مأزق يا ولد، فأنت مفلس، لكنك لا زين ولا شين ـ ما دامت الخمرة سترفع الحزن عن نفس الصاحب، ولقاسم بلديات يكسبون ويشربون، لو كانوا هناك بالخمارة سينادون هات خمرة يا مخالى لقاسم والإسكاف وفى هذا نجاة من كل ضيق.
(إسكاف المودة ـ فصل ٢ ص ٧)

٣ ـ أشرب واشرب، سأحضر أنا الجهاز، لن أغيب، لا تقلق يا قاسم وكن بخير.
(إسكاف المودة ـ فصل ٣ ـ ص ١١)

٤ ـ يا مخالى يا ساكن البيت العالى.. فى خمارتك كهرباء.. خذ الجهاز واسمعنا غناء المغنين أبناء أيامنا.. واسقنا من خمرتك السوداء لننسى سواد أيامنا.
(إسكاف المودة ـ فصل ٤ ص ١٥)

٥ ـ خد سيجارة.. جهازك نسيناه البارحة بالخمارة.. لا تخف يارجب.. الجهاز موجود والخمارة موجودة ومخالى موجود.. الليلة نتقابل.. تعال نأكل لقمة وطعمية سخنة.. تعالى تتغذى.
(إسكاف المودة ـ فصل ٥ ص ١٩)

٦ ـ ضربتك ضربة يا مخالى فضربتنى ضربتين. غلبتنى يا ابن الكلب.
(إسكاف المودة ـ فصل ٦ ص ٢٣)

٧ ـ رقبتك فى يدى يا مخالى، السيجارة سلعة والخمرة سلعة، البقال بائع وأنت يا مخالى بائع، ومن لا يبيع لمن يريد أن يشترى ـ حتى لو كان إسكافيا ـ يدخل السجن ويدفع المال غرامة، والحكومة صاحية ولها رجال فى كل مكان. اسمعنى يا مخالى ولن يأخذنى أحد بلوم لما تخالف قانون حكومتنا المصرية.
(إسكاف المودة ـ فصل ٧ ص ٢٧)

٨ ـ الدنيا بنت الحيلة، ومثلى إن لم يتحايل على المروق من خرم الإبرة مات ميتة الكلب الجربان.
(إسكاف المودة ـ فصل ٨ ص ٣٣)

٩ ـ حال بناتى المحبوسات أفضل من حالى، أما أنا فلا أب ولا أم: غزالة فى البر.. شاردة.. يطاردها دوما صياد.
(إسكاف المودة ـ فصل ٩ ص ٣٩)

١١ ـ سوعدتنى بالخمرة يا فتح الله تعال وهات الخمرة تعال وخذ جناحيك ورد لى جناحى لأطير، ولا على إن خبت مرة ـ فمذ ولدتنى أمى وأنا أنفذ من معصية فأقع فى معصية.
(إسكاف المودة ـ فصل ١٠ ص ٤٧)

١١ ـ كنا أربعة.. ولم نعد أربعة.. وفى الذى جرى قولان، وجرم له دافع، وجنون حاصد، وفى الذى جرى أسوأ ختام.
(إسكاف المودة ـ فصل ١١ ص ٥١)

إن الكاتب هنا يقدم من خلال أحد عشر تصديرا (رسائل إلى القارئ) مكوّنة (كلية محورية) أخرى مشحونة بالمعطيات والملاحظات الاجتماعية عن الشخصيات والواقع الذى يرصده، وعلى القارئ أن يوحد هذه السلسلة من الرسائل ليجعل منها تاريخ واقع اجتماعى محدد.

والنص يبدأ بفعل حقيق (**واقعى**)، مقدما الواقع فى وجوده الحقيق من خلال حركته الدرامية التى تنمو فى مثل هذه المواقف الآتية:

«فى حال كقاسم، فى حال كقاسم الفعل واجب.. الفعل فرض: ولا أحد فى أمان من مكر الدنيا.» (مقطع ٢ ص ٥).

....

«قاسم يا صاحبى.. تعال»، ثلاث كلمات قالها الإسكاف لقاسم بصوت تسمعه كل الخلائق، وأمسك بيد أخيه وابن زمانه.»
(مقطع ٣ ص ٥)

قال إسكاف المودة هذه الكلمات لقاسم بالرغم من علمه أن «كلنا للموت ! ! الموت حوالينا».
(مقطع ٢ ص ٤)

....

«وضحك الاثنان.. ضحكا بدموع.. فها هما فى الحياة.. هنا فى خمارة مخالى قاعدان يشربان»
(مقطع ١٠ ص ١٧)

....

يحقق الكاتب فى رسائله إلى القارئ ما يسميه (**رولان بارت**) بـ «لذة النص»(٥) وهو عنوان كتاب لبارت ينظر فيه لإيجابية الكتابة.

فلذة النص هذه من جانب هى العلاقة بين ما يبثه الكاتب فى أثناء الكتابة، وما يتحسسه القارئ المدرك فى أثناء رحلته مع النص.

ومن جانب آخر هى الفرح الطقوسى بالنص، ورفض الكاتب والقارئ معا للبنى الفنية التقليدية للنص.

* * *

١ ـ نظام الأداء الفنى:

(أ) البعد الشعرى:

يأتى البعد الشعرى عند الكاتب لتعميق الواقع (داخل النص)، لأن الكاتب لا يقف أمام الأشياء بل فى داخلها، مؤكدا بذلك أن «العمل الفنى لا يتحقق إلا بالإيقاع الداخلى الشامل»(٦).

ويقوم الكاتب أيضا من خلال مستويات النص بـ «استخراج الأعمق والأبعد فى الشخصيات الإنسانية مع كل التناقضات المتضمنة فيها»(٧).

لذا يأتي النص (**مدهشا**) ، «ولأن الأمر أمر طريقة جديدة في الرؤية والسماع والشعور وفي شحذ للإحساس بشكل منطلقا يمكن أن يغني جميع أحاسيسنا وفهمنا للعالم» .[٨]

فالواقع كما يراه الكاتب في شموله ليس إلا (**مجموع العلاقات بين الذات والموضوع**) . وهذه الواقعية الآسرة عند الكاتب تضيف إليه الكثير من الغنى ، «فالواقعية – إذن – تزيد الفنان غنى ، وتدربه على مواصلة التوغل بحثا عن الحقيقة ، وتتغلغل به إلى صميم معترك المتناقضات ، حيث يتفجر معنى الحياة ، وتتيح له إدراك الأمر الجوهري ومباغتة الحقيقة عند اقتناصها حتى يمكن إبرازها على نحو أمكن» .[٩]

(ب) البعد اللغوي :

اللغة هي «وسيلة الكتابة»[١٠] وباستعمالها نستطيع سرد الأمثولات الرمزية ، وبواسطتها نعي الكينونة ، كما أنه بدونها لا يمكن اختراع المجاز .

وبما أن اللغة تنطق المعتقد بطبيعته ، فاللغة هنا هي المعتقد ، ولأن النص يطرح موقفاً (**اجتماعياً**) و(**فلسفياً**) فإن «الحاصل اللغوي لهذا الموقف أو ذاك هو الأسلوب الحر غير المباشر ، أي إن الأشياء والأحداث تعرض لا كما هي في الأصل ولكن بأسلوب علم الظواهر «الفينومنولوجيا» ، أي كما يعيها إدراك فردي حر»[١١] .

هذا البعد اللغوي عند القاص **يحيى الطاهر عبد الله** ، لا يمكن بدونه الدخول في عالمه القصصي ، حيث الألفة الشديدة بين العالم واللغة ، كما لا يمكن بدونه أيضا الدخول إلى بنيوية لغته ، ومن ثم (فهم العلاقة بين الكينونة واللغة) .

والقاص في هذا النص يستعير أسلوب اللغة الشعبية ، نظرا لأن النص يعبر عن بساطة الروح الشعبية .

إن القاص هنا يقوم بإعادة تركيب اللغة الشعبية لإحداث استجابة سريعة بين النص ومتلقيه ، و«يستعير بعض التراكيب اللغوية الموروثة ، ويصبح فضل الإبداع عنده متحققا ، فله الاختيار أو التنسيق أو التفصيح . فهو في أحيان أخرى يتمثل التراكيب الموروثة ، ويصنع على غرارها تراكيب جديدة . وهذه التراكيب الجديدة تعيد إلى أذهاننا صورة التراكيب القديمة ، وتوحي إلينا بشيء من المفارقة في آن»[١٢] يتضح لنا هذا في هذه الجملة مثلا : «هات الخمرة ، وهات جناحي لأطير ، ولا تعرضني للذبح يا اسود الطير» (تصاوير ص ٤٦) .

ولأن النص يقوم على الحركة المستمرة فهو يعتمد على فعلين لغويين هما فعل الأمر والمضارع لصنع الديناميكية المطلوبة .

٢ – الشخصيات :

تتسم الشخصيات عند **يحيى الطاهر عبد الله** في أثناء حركتها الدرامية داخل النص بالاغتراب والخوف والإحباط ، بالرغم من انتمائها الشديد للواقع ، ووعيها بالمشاركة فيه . وهذه الشخصيات لا تبدو لنا بأي حال شخصيات نمطية أو تكراراً للنمطي بقدر ما تبدو متنوعة وشديدة الخصوصية والتفرد ، وهي لا تخلو أبدا من الحزن الدائم والتوتر «هذا التوتر بين كيانها الذي يبدو كالقدر ، وتسلسلها المتطور ، وتقع مشكلة الزمن في صميم مفهومها»[١٣] .

والزمن هنا هو «العنصر الذي تتكشف فيه ، وهو العنصر الذي يتحدد مصيرها به آخر الأمر» .[١٤]

وفي هذا الزمن أيضا تقدم الشخصيات المكتملة صورة حية للعلاقات الموضوعية للمجتمع الذي تتحرك وتشارك فيه من مفهوم وعيها المتدفق ، وهي ظواهر في الواقع لا تدع الواقع يضللها ، بل تبين للواقع ولنا كيف هو الواقع حقاً :

١ – إسكافي المودة :

«جلس الإسكافي على حائط متهدم بنته الحكومة من سنين أيام الحرب مع إسرائيل – وكلم عمالي الغائب :

دنيا بلا خمرة لا تسمى دنيا يا بن الكافرة .. وأنا لا يطيب لي في الدنيا عيش بغير خمر .. جاوبني يا يوناني يا خوان يا خواجا يا ذيل الكلب يا آكل لحم الخنزير ؟ .. نسيت السنوات يا عمالي .. ولا وفاء في بلادكم ولا لكم صاحب ولا عندكم صاحب .. سأمزق جلدك وأفرى بدنك وألوك عرضك وأقول : عمالي لا ينام مع زوجته ، وزوجته تنام مع الغير من شبان بلادها .. لكن لا .. هذا كلام يهد حيل أولاد العرب ولا يحرك شعره في رأس الخواجات» .

ويئس الإسكافي من الكلام مع عمالي الغائب فكلم نفسه الغائبة أيضا :

«وتنقشع الليالي والنهارات وتغور وأغور أنا بعد عمري الشقي إلى حفرة مظلمة وتأكلني الديدان ويسيل من فمي وأنفي وأذني صديد وقيح ثم يحضر إسرافيل وميكائيل وبيد كل منهما مرزبة ويشبعان الإسكافي ضربا لأنه شرب الخمرة الحرام وفعل الإثم وخالف أمر ربه» . وهنا عاد الإسكافي الخائف من يوم الآخرة إلى دنياه فلم يجد غير أم البنات مبتورة الثديين ، تلك التي تنام من الغروب للضحى وأطفالها الذكور يموتون ، فهاج قلبه الجسور ، وركل الهواء ، وسمع صراخ أم بناته فلم يهتم ، ما دام الناس لا يسمعون صراخها ، وما داموا يرونه على الحائط المهدم وحده ، يدبر أمره بمفرده ، فلا صاحب للفقير مثله . في بلد مثل هذا . من أجل أصحابي فعلت ما فعلت ولم يسأل عني أحد .. وهم هناك بخمارة عمالي وكأني ما كنت يوما بينهم .. وكأنهم ما عرفوني في السوق والطريق والخمارة وفيا محبا لهم وللخمرة .. تلك طباع أولاد آدم بمصر في زمن كزمننا ، يأكل فيه الأخ لحم أخيه ، ويبيع لحم بنته التي تحاكي القمرة لعجوز هالك ... ملعون أبوك يا زمن ، وملعون أبوكم يا ناس ، وملعون ، كل صاحب يتخلى عن صاحبه في يوم ضيق ..

ماذا تريدون مني ؟ أقعد وسط بناتي ، وأحشر لحمي في لحمهم ، وعلى نور لمبة جاز أعارك الفأر القارض وأمص البرغوثة مصاصة الدم ، أم أقعد في السوق تحت الشمس ، أنتف شعر إبطي ، وألم القمل من ثوبي ، بينما عمالي يتمخطر بخمارته وعلى رأسه ريشة ! ! » .

(تصاوير ص٢٤ – ٢٥ – ٢٦)

٢ – عمالي :

«أنا نصراني مؤمن كفرت لما عشت معكم يا مسلمين» .

(**تصاوير** – ص ١٧)

٣ – قاسم :

«عودة الإسكافي إلى الخمارة أعادت الأمان إلى نفس قاسم ، وبنفس صافية قطرتها الخمرة ، باح قاسم للإسكافي بسر لم يبح به للراحلة شريكة عمره .

«النعل ابن النعل ماسح النعال دعاني إلى وليمة فطاوعته وذهبت معه . في البناء المخصص للعلوم كان تلاميذه يكتبون ويطبعون ويهاجمون الحكومة ويتناقشون بعلو الحس ، فدخلني رعب وقلت لبكلة «أين الطعام يابن النعل ؟» ، قال «في أوقات الأكل يأكلون ونأكل معهم» . «كان النعل ابن النعل يتنقل بينهم وكأنهم أبناء عمه ، ويلمع أحذيتهم ويلم المال ، وأنا كنت آكل فقط لما يأكلون ، وجاء الوقت الذي حاصرنا فيه البوليس المسلح ، ونادونا بمكبرات الصوت ، ثم هاجمونا لما تعطرسنا في الردود ، فسالت دموع وسالت دماء ، وتكسرت ضلوع ، وأصابني البارود في عيني – إلا أني زغت ولا أعرف كيف ، ونصحني بكلة الكلب بعدم الذهاب إلى المستشفى ، لأن المستشفى حكومة ، تبلغ أمر كل صاحب علة في زمن القلاقل لعسكر الحكومة – وفي هذا سجني ، وعملت بنصيحة ابن الكلب وفقدت عيني» .

(**تصاوير** ص ١٦)

٤ – رجب :

«فهمتني غلط يابن العم .. أنا قد يعجبك في المواقف .. لكنني رأيت الموت .. قطعت الأسلاك بأسناني وهربت من حدود مصر إلى حدود ليبيا .. تسلخ جلدي وأنا أزحف على الرمل الساخن ، ونفدت بروحي من رصاص القناصة النهابين قطاع الطرق أولاد علي بمعجزة من الله .. ووقع قلبي لما

رأيت أولاد العرب فى الجيشين متواجهين والسلاح بابن العم يخلط الدم باللحم بالرمل .. وأنا لا أقول لك غير ما رأيت . كن على حريصا .. وأسألك هل بمقدورى الآن بعد خصام البلدين الحصول على جهاز آخر ؟ .. » .

(تصاوير ـ ص ١٦)

٥ ـ فتح الله :

«أبى أول من ظلمنى .. كنت أعرف وأبيع جهدى للظلمة نظير مال قليل . وكان أبى يأخذ منى المال ، وهكذا فعل مع أخى الكبير من قبلى فهرب وهربت أنا مقلدا أخى الكبير ، واحتميت به فسرق جهد يومى وظلمنى كما ظلمنى أبى ، فهربت من سلطة أخى وعشت حياة الصبية المتشردة . وساق لى الله المعلم فعلمنى فن السرقة .. ومن يومها وأنا أسرق .. دخلت مرة ورأيت السارق الظالم العزيز ورأيت السارق المظلوم المهان .. من يقبل الظلم يعيش الظلم طول العمر .. ومن يرفض الظلم يفوز من الطريق بمتعة المغامرة ، وقد يحصل على لقب أفندى أو بك أو باشا أو وزير أو رأس بلد .. هل فهمتنى يا إسكاف ؟ » .

(تصاوير ص ٤٥ ـ ٤٦)

• • •

الشخصيات كما نرى ، **تتلاقى ولا تتعارض** فى الزمن والانتماء والهدف ، يدفعها كالها وغناها إلى التراجيديا أكثر مما يدفعها إلى الفرح .

وهى شخصيات **محورية** وليست ثانوية أو مساعدة ، كما اعتدنا أن نرى فى البنيات التقليدية . إنها (محور الواقع وبؤرة فعله المحرك) ، وهى شخصيات تقتحم الواقع بجسارة ، وتسهم فى تصعيده برؤيتها الشعرية .

ومن هذه الشخصيات المحورية «يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة ، التى يبدو بها كائنا جديدا ، يختلف فى اتساقه وانتظامه ، وتركيزه وحرارته الوجدانية ، عما كان عليه فى الطبيعة أو فى الحياة الاجتماعية اليومية » .[15] كما أنها شخصيات تعيد تشكيل الواقع فى كل لحظة من خلال رغباتها وأحلامها وطموحاتها الإنسانية .

أما الشخصية الأثيرة لدى **يحيى الطاهر عبد الله** ، وهى شخصية «إسكاف المودة » ، التى تمتد ابتداء من (**الحقائق القديمة**)و(**حكايات الأمير**) . انتهاء بـ (**تصاوير**) ، فإنها تمتزج بالكاتب ولا تنفصل عنه . فهو مثل الإسكاف ، محاط بالمخاطر والعقبات الراهنة . لهذا فقد ربطته بهذه الشخصية على وجه الخصوص عاطفة شديدة العمق . فالإسكاف فى الحقيقة هو الرمز المباشر والبسيط للشعب فى معاناته الجليلة من أجل تحقيق أحلامه وأمانيه . وهو أيضا تعبير واضح عن الوعى الجماعى فى حركته ومواقفه فى واقع تاريخى محدد فى صيرورته . وهو أخيرا شخصية يقدم لنا الكاتب ميثيولوجيتها الخاصة من خلال صورتها فى إحباطاتها وأمانيها .

• • •

٣ ـ الرمز :

الرمز عند يحيى الطاهر عبد الله يقوم بتشكيل الرؤية الاجتماعية فى كليتها الدلالية من خلال الصور الدرامية التى تتجلى فى النص ، حيث تلتحم الشخصيات بالمواقف وببعضها البعض .

وهو رمز يكثف الرؤية من أجل كشف العلاقات القائمة فى ثباتها وتغيرها . «ولو سلمنا جدلا أن لاعمق بلا رمز ، فلنسلم أيضا أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح ؛ فالوضوح ركن من أركان الفن ، وعنصر ملازم لجماله . وبفقدانه يكون (الفن) قد خسر ركنا من أركانه الأساسية » .[16]

والكاتب هنا داخل النص يجسد رموزه (بوضوح) من خلال صور واستعارات شعبية ، كما نرى فى هذه الصورة :

«قال الإسكاف : سأنتظرك .. لا تخلف الوعد .. ولا تكن كالغراب . قال فتح الله : تشبهنى بالغراب يا إسكاف ! ؟ . قال الإسكاف : لا .. ولكن للغراب مع الديك حكاية مشهورة . قال فتح الله : وما حكاية الديك مع الغراب ؟ . قال الإسكاف : فى الزمان البعيد كان الديك يطير وكان الغراب لا يطير ، ذهب الاثنان إلى حانة وشربا ، فلما فرغ الشراب طلب الغراب من الديك أن يعيره جناحيه ليحضر خمرة ، وطار الغراب بأجنحة الديك ولم يرجع حتى يومنا هذا . بينما الديك المغفل يصيح كلما رأى الضوء ينادى الغراب : هات الخمرة وهات جناحى لأطير ولا تعرضنى للذبح يا أسود الطير ! قال فتح الله : أنا لا أخلف الوعد .. لكن الطرق محفوفة بالخطر ومجدورة بالحفر .. تذكرنى بالخير يا إسكاف المودة ، واطلب لى السلامة ! » . **(تصاوير ٤٦) .**

هذه الصورة الشعبية تتسم بالمقارنة ـ كما نلحظ لأول وهلة ـ بين فتح الله والغراب ؛ وهى مقارنة صادمة لنا ولفتح الله فى نفس الوقت .

يقول أندريه بريتون فى هذا الصدد : «لازالت أقدس مهمة يطمح إليها الشاعر هى المقارنة بين شيئين لا يوجد ما هو أكثر منهما تباعدا ، والمقارنة بينهما بشكل أو بآخر تفاجئنا وتصدمنا » .[17]

وبهذه الطريقة تتحول الصورة البصرية السابقة إلى رمز اجتماعى فى نهاية الاستعارة وفى داخل البنية الدرامية .

وفى نهاية الأمر يأتى الرمز الذى يتوج البنية ويسهم فى تجليها :

التراب **الواقع .**
الماء **الخمرة .**
الشمس **الحلم .**

فالتراب يقود دلاليا إلى الواقع ، والماء إلى الخمرة ، بينما الشمس تقود دلاليا إلى الحلم الذى يتجسد على عدة مستويات داخل النسق الكلى للنص وتروح ضحيته جميع الشخصيات . وأيضا فإن الرمز فى كليته يقودنا دلاليا إلى (التداعى) فى الماضى البعيد ، فى الذاكرة الشعبية ، إلى تلك التصاوير التى يصنعها الصغار والكبار فى ريفنا المصرى ، شماله وجنوبه ؛ تلك التصاوير أو التماثيل الصغيرة التى تصنع من تراب الحقول وماء الترع ، وتترك حتى تجف فى الشمس ، وتظل أبدا شاهدة على زمن الإنسان ، مثل تماثيل الحضارات القديمة ومنحوتاتها التى لم تزل وستظل شاهدة على زمنها .

وفى حين تمثل الشخصيات المحورية البنية الفوقية للنص ، يمثل الرمز البنية التحتية التى تتحرك فى خط متواز والبنية الفوقية ، وقد صنعت كلتاهما إيقاعا خاصا يتجلى النسق من خلاله ، هذا الإيقاع الذى يعبر «عن حلم جماعى موروث ومتجدد أبدا » .[18]

• هوامش

---

(١) المصطلح للناقد الإنجليزى (ريموند وليامز) . انظر (الواقعية والرواية المعاصرة ـ الأقلام أغسطس ١٩٨٠ ص ٢٠٦ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٠٨ .
(٣) بناء الرواية ـ إدوين موير ص ٣٧ .
(٤) الصوت المنفرد ـ فرانك أوكنور ص ١٦ .
(٥) رولان بارت ـ من دلالات اللغة إلى دلالات الفرد ـ أميرة الزين ـ الفكر العربى المعاصر ـ أكتوبر ١٩٨١ ص ١٣١ .
(٦) واقعية بلا ضفاف ـ روجيه جارودى ص ٢٢٦ .
(٧) دراسات فى الواقعية ـ لوكاش ص ٣٣ .
(٨) لوى ماركوريل ـ السينما الجديدة ص ١٠٢ .
(٩) الأدب والفن فى ضوء الواقعية ـ حسين مروة ص ١٣٨ .
(١٠) البنيوية الجديدة للغة والشعر فى قصائد ميشيل روجيه ـ فايز مقدس ـ المعرفة ؛ العدد ١٩٠ ص ١٦٧ .
(١١) وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة ـ د . دولت صالح العرب ـ عالم الفكر ـ العدد ـ ٢ ـ سبتمبر ١٩٨١ ص ٧٧ .
(١٢) الجدل بين الأدب الشعبى والأدب المدون ـ حسين حمودة ـ خطوة ـ العدد الثانى مارس ١٩٨١ ص ٣٨ .
(١٣) بناء الرواية ـ ص ٥٤ .
(١٤) المصدر السابق ص ٥٥ .
(١٥) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ـ حسين مروة ص ١٠٥ .
(١٦) أحمد عبد المعطى حجازى ـ الآداب ـ يونيو ١٩٦٠ ص ١٣ .
(١٧) نقلا عن ـ وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة ـ هامش ١٤ .
(١٨) يحيى الطاهر عبد الله ؛ والرحلة إلى ـ ما وراء الواقعية . إدوار الخراط ـ الدف والصندوق ص ٣٦ .

الرؤية الأسطورية



عالم "فساد الأمكنة"

□ مدحت الجيار

«**فساد الأمكنة**» هي الرواية الثانية للأديب «صبري موسى» بعد روايته الأولى الصغيرة «حادث النصف متر» التي أشارت مما فيها من حس لغوي واجتماعي إلى كاتب رواية شاء أن يثبت قدمه تمهيداً لخطوة ثانية أوسع وأبعد. وقد تمثلت هذه الخطوة في رواية «فساد الأمكنة» موضوع البحث. نذكر ذلك لأن «حادث النصف متر» كانت مرحلة التحضير والتخمر لفساد الأمكنة. من حادث في نصف متر إلى حوادث تحدث في صحراء مترامية الأطراف. تبدل فيها صبري موسى الأرض غير الأرض. وأعاد اكتشاف الإنسان البسيط التلقائي. النقي. بعيداً عما شحنته به الحضارة من أطماع وأصباغ غيرت تكوينه وصاغته صياغة معقدة. والكاتب – واعيا – يهرب بذاته ليعيد صياغة الأشياء بادئا مع الإنسان البسيط التركيب. هناك في جبل «الدرهيب» بالصحراء الشرقية. وواعيا أيضا يحرك الأحداث والشخصيات. يحاورها من الخارج ويصفها من الداخل. ونسمعه دائما عالي الصوت في كل مكان من روايته حيث يتدخل بالوصف والتعليق والإسقاط أحيانا. كما سنبين بالتفصيل في أثناء التحليل الجمالي للرواية.

القسم الأول: التقنية

كان وعي الكاتب ذا أثر بعيد في تشكيل رؤيته الجمالية لعالم فساد الأمكنة. وكان ذا أثر أبعد في توظيف تقنيات عديدة ومتنوعة. كانت انعكاسا جماليا لرؤية الكاتب ولمادة روايته في الوقت نفسه.

ويقدم صبري موسى عالم «**فساد الأمكنة**» من خلال «رؤية أسطورية». لا تتعامل مع الواقع الاجتماعي والطبيعي بمنطق أرسطي شكلي. بل تجاوز ماهو قائم في الواقع إلى ماترنو إليه أو تتنبأ به. ومن ثم فإن رؤيته لا تنفصل نهائيا عن الواقع الاجتماعي والطبيعي. بل تعدل من العلاقة بينهما وتتورها مشيرة إلى موقف الإنسان في عالمنا المعاصر من هذين الواقعين. ومن ثم اختار الكاتب أن يكون الصراع بين قيم المجتمع الصحراوي وقيم الحضارة الإنسانية في شموخها. حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين الأجناس والسلالات. وبين البر والبحر. إنها رؤية أسطورية. تستعير عالما بدائيا بسيطا لتواجه به عالما معقدا بتكنولوجيا الحضارة ورغبتها في الإمساك بمنابع الثروة في أي مكان من العالم. لذلك تتحول جزئيات الرواية على المستوى اللغوي والتقني إلى جزئيات مجازية. اتخذت فيها الأشياء أبعادا رمزية. على الرغم من دلالاتها العامة المتعارف عليها بين الكاتب والمتلقي. ومن ثم يمكن أن يقال إن الرواية كلها تمثل قناعا. أو استعارة كبيرة. احتفظت بدلالاتها المرتبطة بالزمان والمكان والإنسان وتجاوزتها فاتخذت مستوى دلاليا عميقا – إذا استعرنا مقولة البنيويين التوليديين. إذن نحن أمام رواية ذات بنية مزدوجة الدلالة. وذلك انعكاس للرؤية الأسطورية. أو نتيجة للمنطق الأسطوري الذي أدرك به **صبري موسى** عالمه. والذي تبدى في مظاهر تشكيلية. وليس هناك تناقض بين الوعي الذي نحينا إليه آنفا والرؤية الأسطورية؛ لأن وعي الكاتب بجوهر الصراع بين ماهو كائن ومايريد أن يكون هو ماأدى إلى تحول الرؤية – أي طريقة النظر إلى العالم في جزئياته وشموله – إلى الأسطورية. وقد طغت هذه الأسطورية على عناصر بنية الرواية وأدوات تشكيلها. وعكس ذلك رغبة الكاتب في خلق أسطورة معاصرة لإنسان هذا الزمان. تتداخل فيها العوالم. وتحاور فيها الأشياء الإنسان. من أجل الوصول إلى تفسير لمصيره.

وأول تجليات هذه الرؤية الأسطورية يتمثل في اتجاه الكاتب إلى شكل جديد من أشكال الرواية هو الشكل المتوحد الذي يختزل عدة أشكال روائية في الوقت نفسه. فإذا كانت الأسطورة هي الإنسان البدائي وفنه وشعائره وأدبه. فإن «**صبري موسى**» يحاول المزج بين ماتعارف عليه النقاد والروائيون من تصنيف موضوعي للرواية إلى اجتماعية وسياسية... إلخ. أو تصنيف نوعي لها. كالرواية التسجيلية. ورواية الرحلات. ورواية الترجمة الذاتية. والرواية الفنية. ورواية التسلية. والرواية التعليمية... إلخ ليمزج بينها جميعا في شكل روائي واحد. تبدى في «فساد الأمكنة». ولاعجب في ذلك فالرواية لم يستقر لها شكل حتى الآن، وهذا هو مايتيح للروائي فرصة البحث عن شكل مناسب لمادته الروائية. عن طريق التجريب. والاختراع. والمزج بين ماهو قائم من أشكال روائية متعارف عليها. أو تقليدية. أو تراثية «فكبار الروائيين يجهدون أنفسهم لابتكار عمل يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصرهم...».[1] ومن هنا يكون اختيار الشكل في الرواية موقفا فكريا واجتماعيا وجماليا. وتصبح مجاوزة الأشكال الروائية القائمة محاولة لمجاوزة الواقع نفسه. عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد. تتبدى فيه خصوصية العمل. وتكشف عن موقف المبدع ورؤيته.

استعار **صبري موسى** في «**فساد الأمكنة**» نمط السيرة والملحمة في القص. معلنا منذ البداية وعيه بقصة كانت قد وقعت. وأنه إنما يعيدها على أسماعنا. وقد تقمص فيها شخصية الراوي المنفصل

عن الأحداث والمتحكم فى مصيرها فى الوقت نفسه . ومعنى هذا أنه يختار من الأشكال الروائية التراثية ، ما يتلاءم مع رؤيته للعالم . ومع موقفه الذى هو سابق على هذه الرؤية الجمالية . وهو حين يستلهم الملحمة والسيرة دور الراوى فإنه يختار بذلك الأداة التى تمكنه من إبراز ذاته ، وتسمح له بالتدخل فى سير الأحداث ورسم الشخصيات فى الوقت الذى يريده . ومن ثم كان اكتمال الموقف معناه اكتمال الرؤية . ومع أن شخصية الراوى تخلق جو التلقى الجماعى ، وتشرك المتلقى مع الراوى طوال زمن القص . فإنها تمكن الروائى **صبرى موسى** من الابتعاد عن الرواية وشخصياتها ليتأمل كل شئ من بعيد . حتى يلغى من طريقة التلقى مايعرف بالتقمص . والإيهام الفنى والاندماج أو التعاطف التكامل مع البطل «نيكولا» أو البطلة «إيليا» ، وإن كنا نرى فى كسر الإيهام هذا خاصية بريختية . ولاضير فى أن تكون رؤية الكاتب ذات حدين . تستلهم بأحدهما التراث الإنسانى والعربى وبالحد الثانى تستوعب منجزات العصر الذى تعيشه ، فالأصالة الحقيقية معاصرة أيضا .

يصادر **صبرى موسى** – بوعى – منذ الوهلة الأولى على نتيجة الأحداث ويدخل إلينا عبر الوسيط التراثى ينادينا ويوقظنا أولا ويكسر حد الإيهام ثم يقول «**اسمعوا منى** بتأمل **بالأحبائى** . فإنى مضيفكم اليوم فى وليمة **ملوكية** . سأطعمكم فيها غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن . بينما أحرك أرغن لسانى الضعيف **واحكى** لكم **سيرة** ذلك **المأساوى** نيكولا ... ذلك الذى كانت فاجعته فى كثرة **اندهاشه** » .[2] ومن هذا المنطلق «الروائى» يعلو صوت الكاتب حتى آخر كلمة فى الرواية . ويبرز فى تجليات جمالية تتمثل فى طريقة تركيبه لعناصر بنية هذه الرواية . ومحاولة **صبرى موسى** العودة إلى نفس الحر تكشف عن رغبته فى تركيب الواقع فى أرض جديدة قديمة فى الوقت نفسه . ومن هنا صار للأحداث . والشخوص . والمكان . والزمان . والراوى أيضا . دلالات مزدوجة . وقد أتاحت شخصية الراوى فرصة لهذه الازدواجية الجمالية الدلالية . فقد كثر تدخل الراوى فى سير الحدث الاساسى والأحداث الفرعية المكملة . ومن ثم فقد سيطر الوصف (الراوى) على التناجى وقلّ الحوار . إلا فى لحظات سنشير إليها . وأدت سيطرة الذات المبدعة إلى اختلاط الغنائية (الانفعالية) بالدرامية . وإن كانت لغة السرد والوصف والتناجى قد ارتفعت بفضل هذه الازدواجية والغنائية إلى لغة غير مباشرة (شعرية) . تتخذ من الصور الشعرية جوهرا للتشكيل الجمالى وقد ساعدت هذه اللغة الشعرية على تكثيف الرواية على الرغم من ضوها . ونقلت اللغة إلى لغة مجاز ناسبت «**الرؤية الأسطورية**» .

وكما قلنا : **أدت الرؤية الأسطورية لعالم «فساد الأمكنة» إلى ازدواجية جمالية ودلالية ، أى إننا الآن بإزاء واقع اجتماعى وطبيعى ونفسى . يتشكل بطريقة جديدة ، تستعير كل ماهو أسطورى الدلالة ، و كل مايساعد على خلق حالة أسطورية يخرج منها عالم جديد (هو المجاز والحقيقة معاً وفى وقت واحد) يدعونا إليه الكاتب . وأيضا فإننا نواجه أحداثا مشبعة بالرمز . ولغة ذات معطيات مزدوجة . وتقنيات تمزج كل هذا فى بنية متجادلة ومتوحدة .**

ولنبدأ التحليل من بؤرة الرواية حيث «الصراع» بين عالمين : عالم الصحراء بكل قيمه . وطرق معيشته . ولغته . وعالم المدينة بكل تعقيداته ومطامحه ، أى بين عالم البساطة والنقاء الصوفى والفطرة . وعالم التلون والطمع والتشوش المادى . وقد ظهر هذا الصراع بدءا من العنوان «فساد الأمكنة» . هل كل الأماكن فاسدة ؟ أجل ! وما الذى أفسدها ؟ الإنسان المتحضر المتطلع . الذى فضّ بكارة الجبل والصحراء واعتدى على كل مظهر من مظاهر نقائها . ومن هنا توزعت الشخصيات بين هذين العالمين : الخواجة أنطون بك . المهندس ماريو . خليل بك شريك ماريو . الحاج بهاء شريك أنطون بك . وإقبال هانم . الملك وحاشيته . عالم الماديين المغامرين الذين وفدوا إلى الصحراء من أجل الذهب والتلك وكنوز البحر . وضحوا بكل قيم البداوة . بل سخروا هؤلاء البدو أصحاب عالم النقاء (إيسا . عبدربه . كريشاب . أبشر . العم أوشيك) ذوى العلاقات البسيطة العفوية التى تبعد بهم عن الطمع . لقد علمتهم الصحراء قيما نبيلة ولكنها لم تستطع أن تصمد فى مواجهة هؤلاء المدنيين المغامرين الذين أفسدوا الأمكنة كلها . أجل . إنهم لم يفسدوا المدينة وحدها . بل أفسدوا عالم البدو حين هاجروا إليه . وأقاموا شركاتهم عند المناجم . وأخرجوا ثرواتها . فلم ينتفع بها أهلوها البسطاء من البدو الرّحل . أما «إيليا» . و «نيكولا» . فقد كانا ضحيتين لهؤلاء المغامرين ولعبتهم غير المسئولة . لقد دنسوا إيليا رمز الطهر والبراءة (نلاحظ توازيها مع نقاء الصحراء قبل دخول المغامرين) وشوشوا على صوفية نيكولا (نلاحظ توازى نيكولا مع إيسا والطبيعة أيضا) نتيجة لهذا الصراع غير المتكافئ . وحين قال الراوى (المؤلف) : «سأطعمكم ... غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن ..» (ص ٦) لم يكن هذا الغذاء سوى ما أراد أن يعرض علينا من عالم الصفاء والتلقائية عند البدو . وقد وضح ذلك من خلال الرواية كلها وليس فى هذا الموضع فحسب ، لقد غرست فيهم الصحراء شتى الفضائل . فأخذوا يشهرون من هذه الفضائل سلاحا يواجهون به مخاطر حياتهم اليومية . إن مئات الخطايا الصغيرة التى نرتكبها فى سهولة ويسر فى المدينة ضد أنفسنا وضد الآخرين . تتراكم على قلوبنا وعقولنا .. فنتخبط فى الحياة كالوحوش العمياء ... » (ص ٣٩) . إن إنسان المدينة يتحول إلى وحش (حيوان مفترس) . فى حين يحتفظ البدو بالصفاء الروحى . وحينما يأتى هؤلاء المغامرون يبدون «كأنهم يسقطون أقنعتهم المستخدمة هناك فى مكانهم على قمة المجتمع المصرى وفوق سطحه بمجرد أن تلامس أقدامهم رمال شاطئيك ..» (ص ٨٦) ومن ثم فإنهم «بكتلتهم هذه التى برزت على الشاطئ **فجأة واحتلت** اهتمام الضوء .. بذرة الفجيعة **الأولى** تولد فى بطن المكان .» (ص ٩٩) . وفى مرح مستهين وضعوا هذه البذرة ، فقد «كان ضوء السيارة المسدد يكنس الدائرة البشرية التى تضم ملكاً وباشا وثلاثة بكوات **مشكوك فى أصلهم** وخواجه أكيد ..» (ص١٠١) ، كل ذلك فى مواجهة ذلك «الجسد الأسود العارى لذلك البدوى المغمور الذى أوقعه المكان فى فخاخ مرحهم المستهين» . (ص١٠١)

ومن خلال توزع الأدوار يتضح لنا أن **صبرى موسى** لمح فى جدلية أطراف الصراع . فلم يجعل البدو جميعا خلصاً . بل أخرج منهم الحاج بهاء . كما أنه لم يجعل الوافدين جميعا ذوى أخلاق سيئة مستهترة . بل استثنى نيكولا وإيليا الصغيرة . وأيضا فإن الشخصية الواحدة عنده لاتكون بيضاء صرفا أو سوداء صرفا بل ترك الشخصية الإنسانية وفق قانونها الخاص فى صراعها مع معطيات الواقع وقوانينه . إن نيكولا مثلا شخص مغامر . لكنه عشق الصحراء وتحوّل إلى قطعة منها غادرها الناس جميعاً إلا هو ، لم يستطع الفكاك منها ، ففى حضنها تتمدد قطعة منه (إيليا الصغيرة) . وإيليا الصغيرة نفسها تتحول بعد حادث اغتصابها عن طريق إقبال هانم – إلى امرأة جديدة تتجه إلى الثروة التى يحققها زواجها من الرجل العجوز . وانتظارها لموته حتى تضم ميراثها منه إلى ميراث أبيها حين يموت . وهذا الجدل أعطى الشخصية عمقها الإنسانى حين عرضها عارية . ويبرز سلوكها فى الوقت نفسه أو كشف عن قانون هذا السلوك . ومع ذلك ففى وسعنا أن ندرك انحياز «صبرى موسى» إلى الصحراء . من حيث إنها تمثل العالم البديل لمن أراد أن يعيد تشكيل واقعه . ولأنها عودة إلى الإنسان الأنسان وليس الإنسان الحضارة والآلة والخطط المحبوكة والتطلعات القائمة على الاستغلال والسخرة . من هنا تأخذ الصحراء بنيتها العميقة . ودلالتها الرمزية . حين تتوازى مع البكارة وتصبح رمزاً للأرض كلها فى أى مكان أو زمان .

ولماذا الصحراء ؟ هنا ندخل فى البنية المزدوجة . لأن الصحراء التى عرضها صبرى موسى صحراء حملت أوصافاً أسطورية . أو هكذا رآها المؤلف برؤيته الأسطورية .

فقد أقيمت الطقوس . والشعائر الأسطورية . وقدمت القرابين . وجرت أحداث بمنطق الأسطورة . وامتدت مع التاريخ والديانات . ونبدأ من البداية فى الواقع / الأسطورة فى هذه الصحراء وعلى وجه التحديد مع أولئك البدو المصريين . لقد رجعوا جميعاً إلى نقطة البداية (تاريخيا ودينيا

وأسطوريا) . فالجد الأول لهذه القبائل «كوكالوانكا» ليس سوى آدم ؛ فإنهم «يقولون إن الله عندما خلق آدم مثل له الدنيا بقعة بقعة ليراها . فلما رأى مصر رأى جبل علبة مكسواً بالنور . وكان جبلاً أبيض . فناداه بالجبل المرحوم .. ودعا لأرضه بالخصب والبركة . أيداخلهم الشك في أن آدم القديم هذا ليس سوى جدهم الأكبر كوكالوانكا ؟ ! » . (ص ٢٨) ذلك الجد «الذى أمضى عمره في كهف عميق بداخل هذا الجبل الأبيض . يصلى للمكان . ويتعبد . حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخوره . بينما انطلقت روحه تخفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة في الوادى تحتويها » (ص ٢٨) فهذه الصحراء كانت قبل جدهم كوكالوانكا ، وجدهم ليس سوى جزء منها . أما روحه فقد شكلت هذه الصحراء . القمم والينابيع . اليابس والماء ، فلا عجب أن يعبد البدو هذه الأرض . وأن يقدموا لها القرابين . وأن يقيموا لها الطقوس والشعائر . ولذلك فإنهم يحاولون السيادة والسيطرة على أملاك جدهم . وكلما فعلوا أمرا وقفوا أمام جدهم الصخرة «وكأنهم يشهدون جدهم كوكا على مافعلوه . مؤكدين له أن أحفاده مازالوا يملكون السلطان على الصحراء وجبالها . » (ص ٢٨) ولاشك في أن ذلك قد كان قبل أن يقتحم الغرباء هذا المكان . ومن هذا المعتقد الأسطورى خرجت سلوكيات هؤلاء البدو وقيمهم ، فهذا «إيسا» قد أخذ سبيكة الذهب (التى هى حقه لأنها من خير أرضه) وهرب . ثم راجع نفسه وعاد . وأمسك به الغرباء . وجاء عمه الشيخ على إلى الجبل منكسا خزيان بما أحاط بابن أخيه «إيسا» من شبهات . فطلب من الباشا أن يحتكموا إلى شريعتهم . لقد عاد الذهب . لكن الحقيقة ماتزال غائبة .. وهم فى شريعتهم يحتكمون إلى «النار» لتظهر الحق من الباطل . وإذن فليمش إيسا على الحطب المشتعل . فإن كان ماقاله هو الصدق فسوف ينجو ولن تصيبه النار بضرر ! » (ص ٣٦/٣٧) ويخرج إيسا من النار سالماً . «فيجمع نعليه ويرتمى على الأرض مادا قدميه فى وجوه الجميع . كأنه يشهدهم على براءته . » (ص ٣٩) هنا تمتد اللحظة فى أغوار التاريخ والتراث الدينى ويرى المؤلف إيسا كإبراهيم عليه السلام . حين خرج من النار سالماً . ويرى الثلاثة الذين ألقى بهم بختنصر فى النار (وهى قصة أصحاب الأخدود التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم) فخرجوا منها محلولى القيد . لم تمس النار منهم شيئاً حتى ثيابهم ! ولاغرابة ، فقد كان إيسا مؤمنا بحكايات الأجداد .

على نفس الأرض الأسطورية تقام الشعائر والطقوس . فتقدم القرابين . طلبا للبركة . حيث أمر الحاج بهاء الرجال «أن يقودوا الحملان إلى فتحة المنجم لذبحها طلباً للبركة . فوقف الرجال على باب المغارة يبسملون ويكبرون ويقرؤون الفاتحة . طالبين لأنفسهم من الله إصلاح الأحوال . وطالبين لصاحب السعادة الخواجة أنطون والحاج بهاء دوام العز والجاه .. » (ص ٦١) ومن نفس المنطلق «اتفق الرأى على أن يكتفوا بإلقاء صفيحة ماء فى البئر لتطهير الموتى .. ويؤدوا عليهم الصلاة ويعودوا ... وعند فوهة البئر بسملوا وقرؤوا الشهادتين . وألقوا بالماء فى البئر .. » (ص ٥٩) حين لم يتمكنوا من تغسيل الموتى . بسبب امتلاء البئر بالثعابين . وكما صدق إيسا حكايات الأجداد . صدق عبد ربه كريشاب . البدوى الطيب . قصة عروس البحر التى نصفها سمكة ونصفها الآخر امرأة . وأقسم أن يظفر بها وأن يضاجعها ، انتقاماً لمن ابتلعتهم هذه العروس من قبل . وفجأة عثر عليها ميتة فحملها إلى الصحراء ، فى نفس الوقت الذى وصل فيه الملك إلى المكان وأراد أن يرى رجلاً يضاجع عروس البحر . وعلى الرغم من سخرية المتحضرين وعلى رأسهم الملك ، فإن عبد ربه كريشاب كان يبر بقسمه انتقاماً لثلاثة من أقربائه .[4]

ويأتى إلى نفس الأرض أتباع الحسن البصرى المتصوف المدفون فى هذه الصحراء . لقد كانوا يعتقدون فى معجزاته (كراماته) ، فقد «تفل قبل موته فى جرعة ماء من تلك البئر المرة . المجاورة لقبته . وأمر أتباعه بإعادتها إلى البئر ، فصار ماء البئر عذبا مستساغ المذاق .. ! » (ص ١٣٥) ويرتد نيكولا إلى التاريخ ، وتأتى عبارات التوراة عن نهر يخرج من جنة عدن وينقسم إلى أربعة أنهر : «اسم الأول فيشون ، واسم الثانى جيحون وهو المحيط بأرض كوش ... » (ص ١٢٦) وأرض كوش المصرية تروى بماء نهر يخرج من الجنة . وفى نفس سياق هذا الواقع / الأسطورة تأتى عادة «الصراخ فى البئر لمعرفة الغائب» . فحين غاب نيكولا عن أعينهم ، وجاء أبشر ـ ابن إيسا ـ «تقدم من إيليا . وقال إنه لم يبق أمامهم سوى الصراخ فى البئر . تلك عادتهم القديمة ، لمعرفة مصير الغائب . فليبحثوا الآن عن بئر قديمة ولتنحن إيليا وتصرخ فيها باسم نيكولا . فإن جاءها صدى الصوت كان نيكولا حيا . وكان موجوداً ، وإن صمت البئر وابتلع الصراخ دون رد . يكون نيكولا قد انتهى فعلا فى بحر الرمال الخادع . » (ص ١٤٤) . فى عالم تجرى فيه هذه الأحداث والمواقف على أنها حقيقية . لانشك لحظة فى تحول الأسطورة ـ بكل أشكالها وتجلياتها ـ إلى واقع معاش ، فيتحول منطق الحياة ، ويتحول الإنسان إلى إنسان غير عادى ، غير منطقى . وتتحول الحياة إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنضبط ؛ فللخرافة ، وللتفكير الغيبى نصيب كبير فى تسيير الحياة والحكم على الأشياء . وبنفس المنطق الأسطورى يرى الناس فى الصحراء الشرقية (البدو) الدنيا بمنظور أسطورى ؛ فحادثة امتحان إيسا بالنار ، وتصديق ذلك ، ثم عادة الصراخ فى البئر ، ومايقولونه عن جدهم «كوكالوانكا» ، واتصال ذلك ـ عندهم ـ بالتاريخ الدينى الأقدم الذى يرجع إلى آدم ، وخروج النهر من الجنة إلى أرض كوش ، وإقامة الشعائر والطقوس ، كالقرابين وغيرها ... كل ذلك إنما يجرى والإنسان خاضع لقوى خفية تعد صاحبة الكلمة الأخيرة فى هذه الأرض (الأمكنة) . ولسنا هنا فى معرض تقييم الفكر الأسطورى ؛ إننا إزاء بيان عناصر الأسطورة والخرافة ، بل المظاهر الدينية الماثلة فى عالم بدو «فساد الأمكنة» ، من حيث إنها تمثل ـ كما أسلفنا ـ عنصرا من عناصر البنية الأسطورية التى صنعها صبرى موسى واعيا لكى يدخلنا فى حالة أسطورية وليتقل إلينا صورة الحياة على أرض الدرهيب .

وفى وسعنا الآن أن نربط كلامنا عن جوهر الصراع بين القيم البدوية والقيم الحضارية بما أوردناه من عناصر أسطورية تمثل وجه الحياة الصحراوية ، لكى نفهم من خلال هذا الربط قدرة الكاتب على الإيحاء بنتيجة الصراع ، الذى لابد أن يحسم لصالح هؤلاء الغرباء الذين يتعاملون وفقا للقانون المنضبط للحياة ، محددين أهدافهم من الصحراء التى تمثل لديهم مصدراً للثروة لا روح الجد الأكبر «لوانكا» ، أو عبادة هذه الصحراء والخضوع لقوانينها الأسطورية المفارقة لحقيقة الأشياء .

ومن الرؤية الأسطورية عند **صبرى موسى** يخرج خط مواز لعالم الأسطورة هو خط التصوف ، الذى يعد وجه الأسطورة الآخر ، وإن ارتبط التصوف بفلسفة المتصوفة وغيرهم من العقائد الروحية . ويحاول **صبرى موسى** أن يغلف جو الأسطورة بجو صوفى . وعلى لسان نيكولا يصرح بمبدإ «وحدة الوجود» . حيث يرى نيكولا «أن هناك قرابة خفية بين كل الكائنات .. الشمس .. الجبل .. الأرض .. بل البئر» (ص ٥٩) والإنسان هو أرق هذه الكائنات ؛ فلا عجب أن تتحد به الكائنات . وأن يحاول الاتحاد بها . وهذا المبدأ الصوفى قد أتاح للمؤلف الفرصة لإخراج الامتزاج بين الإنسان والطبيعة . مما أتاح له الفرصة كذلك لتكثيف اللغة عن طريق الإسقاط والتشخيص . مع شيوع بعض المصطلحات الصوفية ، حيث نجد مصطلحات (الروح والوصول والاتصال والدرويش وغيرها) . يقول : «لكن مابالة يرتعد كأنه درويش لبسه الوصول والاتصال ! » (ص ١١٣) ، «وكأنها تلك الروح القديمة لثائر الصحراء الرومانسى إيسا تطل عليها الآن كما أطلت على أبيها من قبل ... » (ص ١٤٥) . ويعد المؤلف (البطل) ـ خلال مبدأ وحدة الوجود ـ الطبيعة أماً للإنسان لأنه ينفصم عنها وهو جزء منها ؛ ولأن «جسده البشرى . وذلك المكان المحدود الذى يحتوى روحه اللا محدودة . قد ذاب وانتشر وامتزج عضوياً فى ذلك **المكان الأم** .. » **(ص ٥٥)** .[6] ولابد أن تنشأ علاقة تلاحم بين (الطبيعة الأم) و(الإنسان) . صحيح أن الإنسان يحاول السيطرة

عليها لقهر الضرورة وإعلان سلطانه ، ولكنه فى نفس الوقت يتلاحم من خلال نيكولا معها فى علاقة صوفية . وقد بدا هذا التلاحم فى «أنسنة الطبيعة» حين خلع عليها المؤلف ، من خلال الشخصية الروائية والوصف ، صفات إنسانية تجعلها تحس وتتجاوب مع الأحداث . لقد «خيل له أن دماء الرجال الذين ابتلعتهم البئر ، قد نشرت لونها فى الصحراء وصبغت كل شئ . فكأن الطبيعة كانت رغم ذلك حزينة على الضحايا . وما أروعه من حزن ذلك الذى كانت تفوح رائحته فى الأرض والسماء والجبال . » (ص ٥٩) لذلك نجده يعقد هذه المقارنة «إيليا شهوة جائعة ، كما أن الجبل شهوة جائعة ، كما أن تلك الصحراء من حوله يسكونها الصوف ، شهوة كبرى أشد جموحا ... » (ص ٧٣) «ألست تخصب الآن هذا الجبل فعلا يانيكولا ؟ ومالزلاقك الدؤوب فى رحم هذا الجبل سوى سعى لزرعه وإيلاده ! » (ص ٧٣) «وما هذه الصخور العاتية التى تواجهك بين الحين والحين كأنها تتحداك وتطالبك بمغالبتها والتغلب عليها غيرذلك النفور والصد الطبيعيين فى المرأة ، متممين لفتنتها وغوايتها . » (ص ٧٦)[7]

ويلاحظ أن الأنسنة التى أسقطها المبدع على الطبيعة قد انعكست على اللغة أيضا . وحولها إلى لغة شعرية ، كما رأينا فى الأمثلة السابقة .

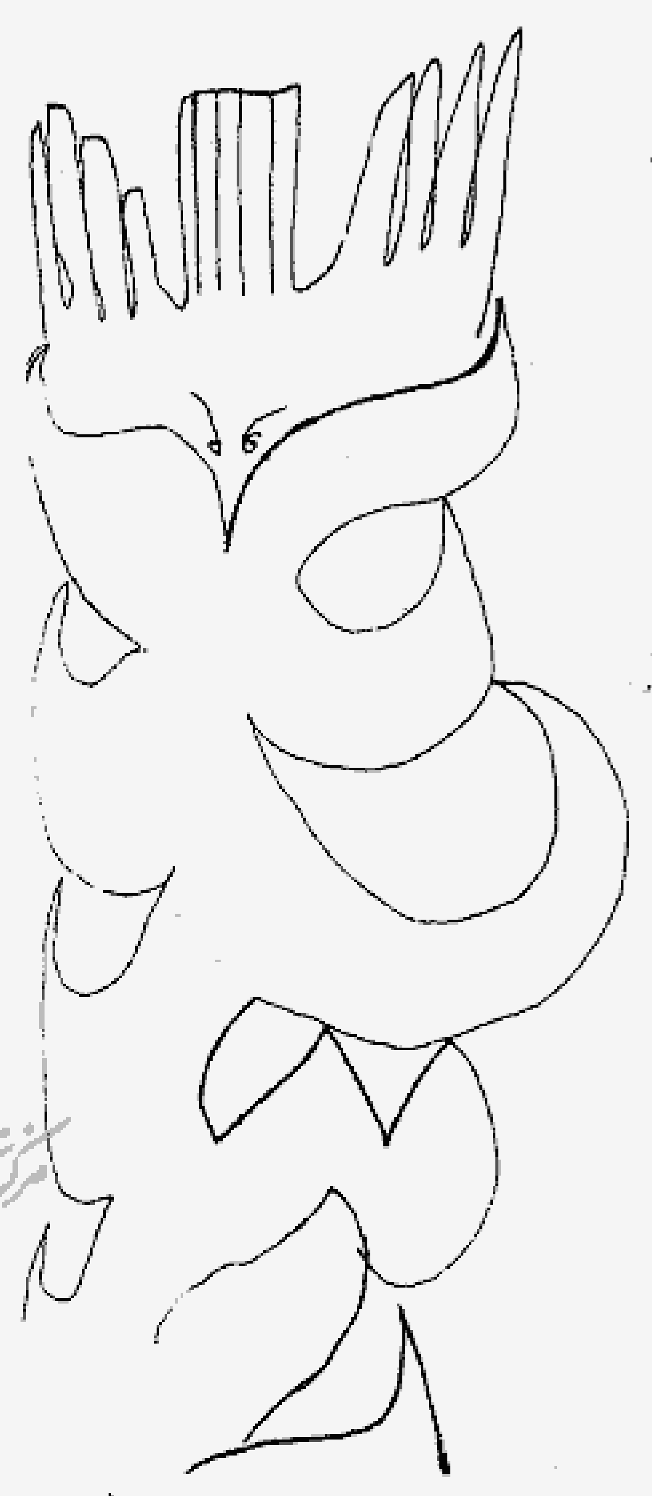
وتتجلى الرؤية الأسطورية فى رسم شخصية البطل «نيكولا» ، محاولة أن تعطى لشخصيته عمقاً إنسانياً ، حين أضفت عليه صفات إنسانية لاتعتمد الزمان أو المكان بل تطلق رسم الشخصية إلى أقصى أبعادها ، فتخلق منه إنساناً أسطوريا يتسم بكل صفات الشخصيات الأسطورية التى عرفناها فى الأساطير القديمة ، بل عرفنا بعضها فى شخوص الأنبياء رمز التضحية والفداء . إن صبرى موسى يذهب بملامح نيكولا الفرد ويمنحه ملامح الإنسان ، محملاً إياه كل دلالات الخير . وكما يقول جورج لوكاش فإن الروائيين يختارون ركيزة للرواية «إنسانا يلبسونه السمات النموذجية للطبقة ، ويصلح فى الوقت نفسه ، فى ماهيته كما فى مصيره ، لأن يظهر بمظهر إيجابى . ولأن يبدو جديراً بالتأييد والمعاضدة »[8] . ومن ثم فقد حاول صبرى موسى أن يحول نيكولا الإنسان إلى نموذج طيب للإنسان مطلقا وليس لطبقته فحسب . وهو لذلك قد بالغ فى تحميله الصفات ، وبالغ فى رسمه حتى احتشدت الشخصية بطبقات متنوعة من الدلالات الخارجة من عالم الأساطير . وقد أدت هذه المبالغة ــ كما سنرى الآن ــ إلى أن تضرب الشخصية فى المطلق ، وصار من الصعب أن نجدها فى الواقع ، بل أصبح من المعجز أن توجد هذه الشخصية . ولانكون مبالغين إذا قلنا إن **صبرى موسى** وضع ثقافته الإنسانية والتراثية تحت تصرف هذا البطل «النبى» نيكولا . ولعل هذا مادعا أحد الباحثين إلى أن يقرر أن نيكولا «نموذج لأقصى حالات اللا انتماء المعاصر » ؛[9] وإن كنا لانوافق الباحث فى هذا الزعم . صحيح أن فى الرواية بعض الأوصاف التى تؤيد هذا الزعم ، لكن غالبية الصفات والأحداث تؤكد انتماء البطل نيكولا إلى وطن إيطالى وحاضر مصرى .

ولنبدأ من البداية الحقيقية (النص) ولنمض مع الكاتب فى رسم الشخصية حتى تنمو وتكتمل ، لنرى كيف ركبها بمنطق الأسطورة ومنحها وظيفة أسطورية كذلك . فها هو ذا «العجوز الذى أعطته أمه اسم «قديس» قديم حين ولدته فى ذلك الزمان البعيد ، فى بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن .. » (ص ٦) . «عارياً هناك تحت شمس أغسطس الجهنمية » (ص ٧) «يقف نيكولا الذى لاوطن له .. ، عارياً مصلوبا على الفراغ المتأجج من الحرارة وحده » (ص ٨) ومع هذا العرى وهذا الصلب يقوم نيكولا بطقوس يومية ، هى شرب الخمر «السبرتو» وممارسة عمله بين الصخور والرمال ، والعمل فى وهج الحرارة الشديدة . «كذلك يفعل نيكولا كل يوم » (ص ٨) ونيكولا هنا شديد الشبه **بسيزيف** ، فكما يحمل نيكولا صليب عذابه ويقيم لنفسه طقوس عذاب ، كان **سيزيف** يحمل الصخرة التى تتدحرج وتسقط فيأتى بها من جديد ، وهكذا بلا توقف . وربما كانت إيحاءات الصلب فى وصف **صبرى موسى** له تقربه من المسيح الذى حمل عذابات البشر . وهو أيضا شبيه ببروميثيوس سارق النار من الآلهة ، فقد «سرق نيكولا المعرفة من بحر التجوال »[10] «كانوا جميعا يحلمون بالذهب ، بينما نيكولا مبهوراً يحلم بالمعرفة فى بحر التجوال » (٢٣) وصبرى موسى يلح خلال الرواية كلها على الشبه بين نيكولا وأوديب ، حتى وإن كان نيكولا قد ضاجع ابنته فى الحلم ، حتى يجعل مأساته المفجعة يونانية ، تتفق مع المصادرة التى حدثنا عنها فى مقدمة الرواية ، حين أخبرنا قبل الرواية بما سيحدث للبطل المأساوى على غرار المأساة اليونانية . فالصراع إنما يتمثل دائما بين الإنسان والقدر ، ويعلم الإنسان أن القدر سينتصر فى النهاية ، ومع ذلك فإنه لايستسلم حتى يقع القضاء ، كما فعل صبرى موسى بنيكولا . وقد أخبرنا هو نفسه بهذه القدرية قرب نهاية الرواية حين حاول نيكولا الانتحار واتجه إلى البحر «كأنما فى داخله قدر يسوقه تجاه البحر الفسيح ليذوب فيه بما يثقل روحه من وزر الاثم » (ص ١٢١) لقد حاول صبرى موسى ــ منذ البداية ــ أن يعقد آصرة بين نيكولا وأوديب بشتى الوسائل «.... جميعهم هربوا . يقولها نيكولا محتداً ... فليس منهم من ضاجع ابنته فى باحة هذا الجبل ، وعلى وسادة من صخور ، وأولدها طفلا ثم سرقه منها وهى نائمة ليطعم منه الذئب والضبع » (ص ١٠) وتشدنا هذه المقولة حتى نكتشف أن مضاجعة الابنة مجازية حلمية[11] وصم نيكولا نفسه بها ليتحمل وزر هتك الملك لبكارتها ، لأنه وافق على أن تخرج معه ومع حاشيته إلى الصيد . ومن ثم فقد «أصبحت إيليا خطيئته وعقابه ، لاجنته وثوابه » . (ص ١٢٥) ، وكما تقبل أوديب حكم الآلهة ، يتقبل نيكولا حكم الله فيه بعد إهماله فى شأن ابنته ، لأن هناك «خيطاً غير مرئى كان يربط نيكولا بعيدا فى الماضى بتربة منبته الدينية المتزمتة ، فاعتبر ذلك عقابا سماويا يحل به . وهكذا بدا العقاب له طبيعيا . أن يخرج على المألوف ويضاجع ابنته . فتؤخذ رجولته منه . » (ص ١٢٥) ، «وقد فقأ ذلك الملك الشاب (أوديب) القديم عينه ... » (ص ١٢٦) . وتوازيا مع هذا المصير المفجع يلقى نيكولا بالطفل إلى الذئاب لتنهشه «قربان شفاعة من نيكولا وتوبة »[12] . (ص ١٣٩) من هذا الثلاثى البارز «سيزيف ، بروميثيوس ، أوديب» تتكون الصورة العامة لنيكولا ، أما أحلامه فقد كانت تدعوه إلى ان «يحلم بنفسه مالكا جبلا يؤكد تفرده فى ذلك الكون الواسع » . (ص ١٦) . ولهذا فإنه يحلم بنفسه «يغادر هذا الجبل الذى ألقت به السحابة فوقه ، مرتديا ثياب ملك آشورى قديم يرفل فى أبهة الملك وعظمته ، متصدراً كوكبة من عظماء المملكة . يحتفلون ببدء موسم سيرس إلهة الزرع والخصب .. » (ص ١١٤) وهنا يتضح التناقض الداخل فى تركيب نيكولا ؛ فى حين يحاول **صبرى موسى** أن يضفى عليه مسحة صوفية ــ كما رأيناها سالفا فى مبدأ وحدة الوجود ــ ويرفعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريين أنصاف الآلهة . فإن نيكولا يحلم فى الوقت نفسه ــ قبل اغتصاب ابنته ــ بجبل يملكه ، أى بثروة عظيمة . وهذا يبرره انتماء نيكولا الطبقى إلى شريحة اجتماعية مغامرة ، **تبحث عن المجد** . وهنا ــ فقط ــ نازعت **صبرى موسى** الرغبة فى رسم شخصية نيكولا فى إطار التكوين الاجتماعى والنفسى له . وإن كانت الصورة المثالية تنتهى فى آخر سطور الرواية بهزيمة نيكولا المتوقعة . وقد تبدى هذا فى الصفات التى خلعها على نيكولا العجوز (ص ٧ ، ١١ ، ٥٥) ، الوحيد (ص ٨ ، ٩ ، ٢١ ، ٥٥ ، ١٣٦ وغيرها) ، الذى لا وطن له (الغريب) (ص ٨ ، ٧٧) ، القوى (ص ١٢٢) ، المتحضر (ص ٣٧) .. الخ . وهى صفات ــ كما تبدو ــ تتوزع بين الوحدة والغربة من جهة ، والتحضر من الجهة المقابلة .

وقد اقتصرت هنا على الوقوف عند شخصية نيكولا لأنها تفى بإظهار أثر الرؤية الأسطورية فى رسم الشخصية بعامة فى «**فساد الأمكنة**» .

القسم الثانى : اللغة .

اللغة التى تواجهنا فى «**فساد الأمكنة**» لغة منعكسة عن الرؤية الأسطورية وهى من التقنيات التى توسلت بها . ولأن مادة الرواية ذات عناصر أسطورية ، وخرافية ، ودينية وصوفية ، فقد تكثفت اللغة وارتفعت فوق المستوى الإشارى . وقد ساعد



على ذلك التكثيف الشعرى استخدام الكاتب أسلوب الراوى الذى كان يسود صياغاتها اللغوية . وقد بدا ذلك فى غلبة الوصف والسرد على التعبير ، فيما عدا الأجزاء التى يناجى فيها البطل نفسه أو يحاور الطبيعة . إذ كان البطل نيكولا ذا ذهنية تدهش لكل شئ . كل هذا أدى إلى شاعرية اللغة طوال الرواية . حتى أنه ليصعب أن نستشهد بكل ماورد من صور شعرية . لذلك نورد نماذج قليلة تكشف هذا البعد اللغوى :

«المضمخ برائحة الجبال المزهوة بعريها تحت الشمس » (ص ٨) .

«مكان من الأرض تعتبر المرأة فيه عنقا لأسماك الشهوة » . (ص ١٤) .

«تتعرى الصحراء قطعة قطعة فى بشائر النور الذهبية » . (٢٢) .

«وحين وصلت الشمس إلى مجلسها العمودى فى الأفق ... » (ص ٤٧) .

«كان يتحسس صخور السرداب بشغف لم يحدث له أبداً حينما كان يتحسس بأنامله وجنتى إيليا (ص ١٣) .

«كان الشقاء قد بدأ يبذر بوادره فى سماء الخريف ... » . (ص ٧٦) .

«لم لاتخوض مباشرة فى اللحم المبلور لبداية المأساة ... » (ص ٩٧) .

«بينما قلبه يلهث انفعالا ورغبة ألق نظرة على نيكولا الغارق فى الغيبوبة ... » (ص ١١٨) .

«يحيط به الليل الرقراق المضاء بملايين النجوم ... » (ص ١٣٦) .

«وحين تختفى الشمس فى الغرب . ويزحف اللون رمادى كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعا ... » . (ص ١٥٣) .

وهكذا نستطيع أن نقتطع مقطوعات كاملة . وأن نجد فى كل موقف من مواقف هذه الرواية صورا شعرية . ليست زينة لغوية بل وسيلة لإضفاء جو الأسطورة بلغتها المجازية . ووسيلة من ناحية أخرى لإبراز قيمة الراوى المسيطر على الرواية .

والتشبيه ذو الأداة ملمح سائد فى لغة الرواية ، يكاد لايخلو وصف منه . حتى لنكاد نجده فى كل موقف . والتشبيه ذو الأداة يحقق التقارب بين طرفى التشبيه ، ويحاول الكاتب أن يستخدمه أداة وصفية فقط . يريد بها الإيحاء بابتعاده عن المشهد ليحقق دور الراوى . حيث وردت كل التشبيهات على لسانه . ونورد هنا نماذج من التشبيهات الوصفية هذه لنرى جزيئات تكوينها

«كأنها سيوف مشرعة » (ص ٩) . «كأنها تلوح له بعالم مسحور » . (ص ١٠) .

«السيكة .. كأنها درع يحتمى بها من كل الشرور المجهولة » . (ص ٢٧) .

«كأنهم رسل قادمون من بعثة قدسية » . (ص ٢٧) .

«كأن صخورها الحادة تضم خليطا من اللحم والدم والعظام » . (ص ٣٦) .

«كأنهم آلهة قديمة » . (ص ٦٧) . «يلهون بنزق يشبه البراءة » . (ص ٨٦) .

«كأنهم يغبطونه عليها » . (ص ٩٩) . «كأنما فى داخله قدر يسوقه » . (ص ١٢١) .

«كأنما يخشى أن يلحقوا به » . (ص ١٣٧) . «كأنما كان ممكناً لذلك الرضيع أن ينتقل من رقدته » (ص ١٤١) .

ويلاحظ أن الكاتب يستخدم مع التشبيه ضمير الغيبة ليضاعف من حدّة انفصاله الواعى عن الموضوع واتصاله به فى الوقت نفسه .

وإلى جانب مستوى لغة التشبيه واللغة الاستعارية . يبدو مستوى آخر من اللغة فى **«فساد الأمكنة » . هو مستوى «العامية البدوية » فضلا عن مستوى اللغة المباشرة الفصيحة حينما يتدخل المبدع بالتعليق واستخلاص الحكمة .**

وتظهر العامية البدوية حينما يطفو الواقع المر ويختفى الحلم أو تنتفى الأسطورة ويفيق الناس جميعاً من هول الصدمة . ويختفى صبرى موسى فى هذه اللحظة . تاركاً المشهد والموقف يعبران عن نفسيهما . مفسحا المجال للحوار .

عند الصدمة الأولى . موت الرجال الثلاثة فى البئر المسمومة . وجلس الرجال يخمنون ماحدث للثلاثة :

قال واحد :

لعل البئر مليئة بالطين . وقد غرقوا فيها .

فقال الغلام :

أبدا . أول زمبيل طلع مليان ردم ناشف .

فقال آخر :

يكون البير فيه غازات خنقتهم .

ـ يمكن .

ـ واللا يكون فيه تعابين .

ـ يمكن ... ... (ص ٤٩) .

نلاحظ خروج اللهجة البدوية بالتدريج . حتى ترك **صبرى موسى** تدخله تماماً فى نهاية الفقرة دون أن يذكر مَنْ القائل ؟ [١٣] . وتتكشف اللهجة البدوية على نحو أوضح فيما بعد ، فعندما اجتمعوا لإرسال الغلام لإحضار وكيل النيابة يدور الحوار التالى :

قال الشيخ على :

لانمرق .. جاعدين مستنظرين .

قال رجل :

يكون بتاع اللاسلكى نام .

وقال آخر :

ويكون وكيل النيابة نام .

فقال الشيخ على :

يبلغوها الصبح يوم التلات ووكيل النيابة يوصل عندنا الضهر أو بالليل . آدى احنا جاعدين ... اعمل ياولد الشاى .

(ص ٥١) .

نلاحظ هنا التغيرات الصوتية فى الكلمات . (جاعدين ـ الضهر ـ التلات ـ احنا ـ بتاع ـ) وهى أكثر تعبيرا عن لهجة البدو[١٥] .

ويتجه أسلوب الرواية إلى المباشرة حين يتدخل الراوى (المبدع) بالتعليق وقول الحكمة الوعظية التى تثبت من ناحية أخرى بروز صوته إلى جانب أصوات شخصياته :

«لكن تلك طبيعة الأشياء » . (ص ٩) .

«ولعل إيسا أحب نيكولا فى واحدة من هاتين المرتين

اللتين توقف فيها يختلس النظر . » (ص ١٨) « ثم أدرك أن اللغز داخله هو » . (ص ٣١) .
«كل ما على الأرض دائم التحول والتبدل والتغير . » (ص ٦٠) .
«وهكذا قرر الشيخ على أن يغرس فى صحن الدرهيب شتلة كاملة للتقدم .. » (ص ٦٦) .
«فالسؤال الممنوع هو عن الحياة والموت . أما الواجب الأساسى فهو العمل الذى لامهرب منه . وماعدا ذلك فلا توجد أسئلة . » (ص ١٢٦) .

وهذه النماذج السابقة تعكس قدرة المبدع على التدخل فى أى لحظة فى أحداث روايته . كالراوى تماماً فى السير والملاحم .

وحتى نكمل تحليل لغة الرواية نلمح إلى القاموس الأسطورى والبعد الرمزى للغة . ولنبدأ بالقاموس المشحون بتعبيرات وكلمات استخدمها **صبرى موسى** للإيحاء بالجو العام للرواية (الأسطورية) . حيث نجد تعبيرات : قربان ــ سحر ــ ملكوت ــ أسطورة ــ مبارك ــ بدائى ــ مقدس ــ طلسم ــ وحش ــ آلهة ــ حورية ــ خرافة . ولنورد أمثلة لهذا القاموس :

«قرابين فطنة وخلاعة » (ص ٩) «كقربان بين ذراعى مولاه » (ص ١٠٦) .
«عالم مسحور » (ص ١٠) . « منذ كانت إيليا جنية ساحرة لم تتخط العاشرة » (ص ١١٠) .
« الغيبوبة السحرية » (ص ١١٤) «كانت مسحورة بالرحلة .. مسحورة بالصفوة .. مسحورة برعاية الملك .. مسحورة بالخمر .. » (ص ١١٦) . «تلوح له بعالم مسحور » (ص ١٥١) .
« الصباح القديم » (ص ١٨) « الزمان القديم » (ص ١٩) . «آلهة قديمة » (ص ٦٧ ، ٩١) .
«كان المشهد أسطورياً » (ص ٢٢) . «كأنه فراش أسطورى » (ص ٣٨) . «وفى هذا الجو الأسطورى » (٥٩) .
«كبحر خرافى » (ص ٥٨) . «كطيف خرافى » (ص ١٥١) . «جده المقدس » (ص ٦٠) . «الجبل المرحوم » (ص ٦٠) .
« النهار المبارك » (ص ٤٧) . «ملكوت الرب » (ص ١٦ . «البهيمة ــ الطلسم ــ الوحش » (ص ٦٦) .

بهذه التقنيات السابقة وبتجلياتها اللغوية التى أشرنا إليها . صوّر **صبرى موسى** لنا حالة أسطورية . أو جوّاً أسطورياً يعيشه الناس هناك فى جبل الدرهيب بالصحراء الشرقية . وخرج هذا التصوير ــ كما قلنا ــ خلال رؤية الكاتب الأسطورية للزمان . والمكان . والإنسان . على نحو جعل النص «فساد الأمكنة » ــ كما أشرنا ــ ذا بنية مزدوجة . أشرنا إلى تجلياتها الشعرية واللغوية بوجه عام . أما تجلياتها الرمزية فقد خرجت من نقطة البداية التى بدأنا بها تحليلنا الجمالى للرواية . وهى «لحظة الصراع » بين قيم إنسان البداوة والبساطة وقيم إنسان التكنولوجيا والآلة . وانتهى الصراع إلى هزيمة البطل نيكولا . وموت إيليا الصغيرة الجميلة . فى حين يترك الكاتب شخصية «أبشر » مليئة بالقوة والأمل . تنتظر . وتنتظر . بما اكتسبته من خبرات جديدة . وخلال هذا الجو «ينمو » رمز يشمل الصراع منذ أول الرواية إلى آخرها . هو رمز الفجر . حيث انتشرت صوره فى أجواء الرواية كلها بإلح من الكاتب . على نحو أكسب النص (والفجر) مستوى رمزياً ساعد على الإيحاء بالرؤية الأسطورية من ناحية . وعمق بنية النص من ناحية ثانية . وأوحى إلينا ــ نحن المتلقين ــ بلحظة الميلاد والتخلق . سواء من حيث العودة إلى «فجر الإنسانية » . لحظة تبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود فى حضارة الإنسان . أو انتظار نيكولا أو أبشر للحظة ميلاد الصباح من الظلمة عند الفجر . لذلك تحول الفجر فى الرواية إلى ميقات معلوم . تحاول كل الشخصيات أن تلتزم به فى رحلتها وسفرها . وفى نومها ويقظتها وفى حركتها وشعائرها . وترتبط به كل المواقيت .

ولنتتبع الفجر منذ بداية الرواية حتى نهايتها . يبدأ الكاتب فى تصوير لحظة ميلاد «الفجر » من «الليل » مؤرخاً لبداية الحياة والحركة به :

«يصعد الفجر الفضى من الوديان العميقة .. ثم ينتشر على التلال والهضاب متسرباً عبر ظلمة الليل الكثيفة فيبددها سحباً وتلافيف ... ومع خيوط الضوء الأولى يعثر الفجر بنيكولا فيوقظه » .
(ص ٢١) ومنذ هذه اللحظة يصبح الفجر ميقات البداية . وميقات النهاية . وميقات انفصال عالم من عالم . وينمو رمز الفجر نحو دلالة البداية :

«وفى اليوم السادس هبوا جميعاً مع الفجر » (ص ٣٥) .
«وهكذا سافر فى الفجر بالسيارة الجيب إلى إدفو » . (ص ٧١) .
«فى الفجر ستتحرك القافلة بصاحب الجلالة » . (ص ١٠٦) .
«وفى الفجر دق الخواجة أنطون بك باب الكابينة على نيكولا » . (ص ١٠٩) .
«ليقدم الذبائح على جدران ضريحه فى الفجر » . (ص ١٣٧) .

وفى نفس الوقت ينمو رمز الفجر نحو دلالة النهاية « الغاية » :

«تحت هذا الفجر الصاعد ... فوصلوها قبل الفجر بقليل » . (ص ٤٩) .
«قال : إن الثريا تطلع أول الصيف قبل الفجر » . (ص ٦٠) .
«يحط رحاله جوار الماء قبل الفجر » . (ص ٦٧) .
« ثم تظهر قبل الفجر ساعتين » . (٧٩) .
«وصحا نيكولا قبل الفجر بساعتين » . (١٣٥) .
«وظل فى الليلة الماضية إلى الفجر » . (ص ١١٤) .
« ولم يشبع منها تلك الليلة ولم تشبع منه حتى صعد الفجر من الوديان » . (ص ٧٥) ومع أن :
« الفجر مايزال جنيناً فى بطن الأفق » (ص ١٤٧) ينتظر لحظة الميلاد . كما ينتظر «أبشر » . فسوف يبزغ هذا الفجر الرمادى بديلاً عن الفجر الدامى الذى شهد اغتصاب إيليا :

« الفجر الدامى المعلق فى الأفق فوق سطح البحر مباشرة . فوق الرمال المنداة التى ماتزال تحمل آثار قدمى إيليا » (ص ١١٢) .
أما «حصى الباحة الأحمر .. ذاب احمراره فى رمادية الفجر الطالع على الكائنات (ص ١٣٧) .

وبعد حادث اغتصاب الملك لإيليا يظهر رمز آخر ذو شعب كثيرة . تتوازى فيه العوالم الحقيقية والرمزية ، فالمريدون يذبحون القرابين لأبى الحسن الشاذلى فى الليل . أى فى نفس ميقات اغتصاب إيليا الجميلة الصغيرة وكما : «لم يلحظ أحد فى ذلك الليل الخلوى . تلك الصقور الجارحة التى جذبتها رائحة الذبائح وفضلاتها . فأخرجتها من مكامنها البعيدة فى قمم الجبال المجاورة جاءت تحوم من بعد ... تنتظر من القوم غفلة أو هدأة لتنقض من عل انقضاضة واحدة مفاجئة وموفقة . ترتفع بعدها وهى تحمل فى مخالبها رؤوس الذبائح أو أقدامها[١٤٤] ! » . (ص ١٣٣) وتتوازى هذه التفصيلات الخاصة (بالذبائح والصقور) مع تفصيلات «اغتصاب إيليا ــ الملك وحاشيته » على المستوى الرمزى للرواية . فى نفس الوقت الذى تتوازى فيه الطبيعة البكر قبل الغرباء . وانتهاكها بعد نزولهم إلى أعماق مناجمها . مع إيليا قبل لقائها بالملك وبعده .

وتقدم الأحداث ثمرة هذه الآثام «طفلا » سيكون ضحية وقربانا بيد نيكولا . فقد رأى نيكولا «بعين خياله صقرا جارحا من تلك الصقور البنية الريش . الصفراء المناقير . يحوم فى السماء ... للانقضاض . فيحمل فى مخالبه تلك الفريسة المطروحة حلالا له . فيرفعها فى السماء . قربان شفاعة من نيكولا وتوبة ! » . (ص ١٣٩) ويلق نيكولا فى الواقع بالطفل ــ بعد أن يسرقه ــ للصقور والحيوان المتوحش . وحين رأى أهل الدرهيب «فتات لحم على الصخور .. وشاهدوا آثار أقدام **حيوانية مطبوعة** أطرافها ومخالبها بالدم .. وشاهدوا اللفافة الممزقة التى غرق بياضها فى **اللون الأحمر** القانى .. نكسوا رؤوسهم وهم يجمعونها ويطوونها . » (ص ١٤٣) .

من هنا لم تفارق الرؤية الأسطورية فى «فساد الأمكنة » الواقع الاجتماعى فعلى الرغم من المظاهر

الأسطورية التى كشفنا عنها فى «التقنية ـ اللغة ـ الرمز» فإن الكاتب كان بين كل لحظة وأخرى يفاجئنا بأحداث تاريخية تشدنا إلى واقعنا التاريخى منذ الفراعنة حتى عصر محمد على وخلفائه، كاشفاً عن حالة مصر فى تلك الآونة، مشيراً إلى الهدف الاقتصادى الذى ربط الغرباء بهذه الأرض البكر. ولنبدأ معه من البداية عند حديثه عن الصحراء «مكان الرواية» «...بها جبال تحوى أنواعاً متنوعة من كنوز المعادن، أرض لايحكمها أهلها ينزح إليها كل راغب فينقب ويعثر، ويستخرج ترخيصاً للحفر، فيصبح مالكاً لواحد من هذه الجبال العظيمة التى لايملكها أحد حتى الآن». (ص ١٥) هاهى ذى السراديب المهجورة تحكى له قصص الفراعنة القدامى الذين كانوا أول من استخرجوا الذهب من الصخور، وبعدهم يجئ الرومان والعرب.. بل إنه إلى هذا المنجم على وجه التحديد كان «محمد على» والى «مصر» يرسل عماله الألبان (ص ٢٥) «فى تلك الأيام كان للأجانب فى مصر كلمة عليا وحق يكاد يكون موروثاً». (ص ٣٣) وتنتهى الإشارات التاريخية (الواقعية) فى نفس الوقت، مع الحديث عن الملك المختصب وحاشيته.

• **هوامش**

(١) جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة ـ بيروت فبراير ١٩٧٩ ص ١٣.

(٢) فساد الأمكنة، ص ٦.

(٣) انظر صورة قربان مماثل، يوحى بالدلالات الرمزية لهذا القربان، كما سنشير فيما بعد إليه، ص ٨١ من الرواية.

(٤) فساد الأمكنة من ص ٨٦ إلى ص ١٠٥.

(٥) التوراة. سفر التكوين، الإصحاح الثانى، والرواية ص ١٢٦

(٦) الرواية ص ٦٣.

(٧) الرواية ص ٧٩

(٨) جورج لوكاش، الرواية كملحمة برجوازية ص ١٣.

وأنظر إشارة:غالب هلسا ص ١٩٠، وص ١٩٢ من ملحقات الرواية، حول التراث الفنى والفلسفى والصوفى المشترك فى رسم نيكولا خصوصا.

(٩) محمود الريحاوى، مفاجأة باهرة فى الرواية العربية بطلها غير عربى، مجلة المنار فبراير ١٩٧٨، وانظر حديث غالب هلسا ص ١٨٦ من ملحقات الرواية حول نفس الفكرة.

(١٠) الرواية ص ١١٩.

(١١) الرواية ص ١٤٣.

(١٢) الرواية ص ٥٠.

(١٣) انظر نماذج أخرى فى الرواية صفحات ٦٥، ٨٣، ٨٤، ٨٥.

(١٤) انظر توازيا رمزيا آخر لنفس الحادثة كلها ص ١٤٦ من الرواية.

(١٥) هناك تواز رمزى آخر بين إيليا والسيدة مريم لحظة الإحساس بالجنين، ولاحت على إيليا بعض الأعراض التى توحى بحملها فارتبكت، ص ١٢٧. ولاحظ اقتراب العبارة من أسلوب الإنجيل، وتوازى «إيسا» مع عيسى.

(١٦) انظر حديثه عن قبيلة الكريشاب القديمة حاملة تقاليد الفراعنة، ص ٦٨ من الرواية.

انظر تعليق Roger Dionne، حول الروح الأسطورية فى مقاله:
2 novels: natural, supernatural 'Seeds of corruption and the house of power. Los Angeles Times Book World.

تحليل بنيوى :

ألف ليلة وليلة

فريال جبورى غزول

عرض : عبد الوهاب المسيرى

الكتاب الذى بين أيدينا عمل جاد وخلاق ورائد ، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبي عرفي مألوف لنا جميعا ، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر تقليدية تحاول تقييمه وتصنيفه من خلال تحليل مضمونه وأحيانا شكله ، ولكن كتاب الدكتورة فريال غزول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مغايرة كل المغايرة .

ويضم الكتاب ثمانية فصول ، عرضت المؤلفة فى الفصل الأول منها منهج الدراسة ، وتناولت فى الفصل الثانى ما تسميه بالقوى والعناصر الأساسية فى النص . وبعد ذلك قامت بتجريد الخط الأساسى للقصة الإطارية (قصة شهريار وشهرزاد) . وقد قسمتها إلى أربعة أقسام ، مسجلة أن سمتها الأساسية هى الثنائية ، فكلا شهريار وأخيه شاه زمان ـ على سبيل المثال ـ ملك يحكم مملكته فى سعادة بالغة يمر كلاهما بتجربة مريرة . ولذا يمكن القول إن شهريار وأخاه هما بمثابة الصوت والصدى . وكذلك تتمثل هذه الثنائية فى علاقة شهرزاد بأختها دنيازاد . ثم تذكر المؤلفة أشكالا مختلفة لهذه الثنائية ، وتربط بينها وبين بعض الظواهر اللغوية ، فالتزاوج بين الشخصيات يشبه الترادف ، أما على مستوى أحداث القصة فإنه يصبح تكرارا . وتتناول المؤلفة فى الفصل الثالث ما تسميه بالشفرات الثلاث للقصة الإطارية ، وتعالج فى الفصل الرابع والخامس والسادس «ديناميات السرد القصصى الدائم» . ففى الفصل الرابع تتناول الباحثة قصة «الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» ، وفى الفصل الخامس تتناول قصص الحيوان فى ألف ليلة وليلة ، منتهية إلى أنها تؤدى وظيفة التشبيه ، وتتناول فى الفصل السادس الذى يحمل عنوان «الاستعارة الحلزونية» قصة سندباد وتقدم فى الفصل السابع دراسة لقصص العفاريت وتبين مدى تشابهها مع القصة الإطارية ، ثم توجز المؤلفة ما وصلت إليه من نتائج فى الفصل الأخير.

وتقرر المؤلفة فى مقدمة الكتاب أن الغرض من كتابة هذه الدراسة ليس إصدار حكم قيمى ، بل هو إثارة هذه الظاهرة المراوغة التى تسمى بالأدب . إن تحليل النص سيساعدنا على فهم ما سماه ياكوبسون «بأدبية الأدب» ـ أى هذه الخاصية التى تجعل من حديث ما أدبا . وعبارة «أدبية الأدب» غامضة وواضحة فى الوقت نفسه . ويبدو أنها ـ فى سياق النقد البنيوى ـ تفترض أن الأدب «رسالة متمركزة على نمطها الخاص فى التعبير» على حد قول ياكوبسون (ص ٣٥) . بل إن المؤلفة لترى ـ على مستوى من المستويات ـ أن الأدب إن هو إلا محاكاة للأدب (ص ٦٠) ، وأن شهرزاد تحاكى المحاكاة (ص ٧٦) . وأن ألف ليلة وليلة ، «إنما هى قصة عن عملية القص ذاتها (ص ٦٠) . إنها عمل يعبر عن بويطيقا غربية ، حيث لا يقلد الفن الطبيعة بل يحاكى الفن نفسه (ص ١٥٠) . ويتكرر هذا الموضوع فى الدراسة التى نعرض لها ، على نحو يخيل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد بنيويون لا همّ لهم إلا التأمل فى الأدب وفى فن الرواية .

والقضية التى نواجهها هنا هى : هل النص الأدبى تعبير عن واقع ما أو محاكاة ؟ (ولنعرف هذا الواقع بأى طريقة نريد ، ولنعرف قوانين هذا التعبير أو هذه المحاكاة بالطريقة التى نشاء) ، أم أنه تعبير دائرى (وفكرة الاستدارة فكرة أثيرة لدى المفكرين والنقاد البنيويين) يلتف حول نفسه : ادبية ـ قصصية القصة ـ أو أسطورية الأساطير التى يحاول ليفى شتراوس أن يصل إليها ؟ ولكن لم لا نقول الفن للفن ـ رغم سوقية المصطلح ـ حتى نربط بين الخاص والعام ؟ وإذا نحن قبلنا التعريف الذى يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة . فهل سنتمكن بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى ؟ هل «هاملت» فى كليتها مسرحية عن الفن الدرامى . وهل «منين أجيب ناس» لنجيب سرور مسرحية عن بناء الموال الشعبى . أم أنها تعبير فنى عن واقع إنسانى يشكل الموال الشعبى مكونا من مكوناته الفلسفية والفنية الأساسية ؟ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب محاكاة للأدب ، وإذا كان النقد الأدبى يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى . فهل يمكننا أن ننقذ الأدب من أن يتحول إلى مجرد «لعبة» ؟

ومن الواضح أن المؤلفة لاتلتزم كثيرا بحكاية «أدبية الأدب» هذه ، فهى فى دراستها العظيمة تجاوز هذه القيود المنهجية التى فرضتها على نفسها لتتعامل مع مواد وقضايا ليس لها علاقة مباشرة

بالأدب . ففى حديثها عن الخط الأساسى فى بعض القصص تصفه بأنه يؤدى إلى لعنة ثم زوال هذه اللعنة . ثم تضيف قائلة إن النمط يدل على وجود صدى من الأساطير السامية (ص ٣٦) . وفى حديثها عن العلاقة بين شهريار وشهرزاد تشبهها بمبدأ الين واليانج فى الرؤية الصينية للكون ، فهما مبدآن متعارضان لكنهما يكمل الواحد منهما الآخر (ص ٤٣) .

وأيضا فإنها فى حديثها عن وظيفة ألف ليلة وليلة (ص ١٥١ - ١٥٣) تخرج عن إطار أدبية الأدب وتتحدث عن النفس الإنسانية (هذا الكيان الذى نفتقده كثيرا فى الأعمال الأدبية البنيوية) ، إذ إنها ترى أن النص لا يؤدى إلى الكاتارثيس (التطهير) بل إلى الكاثيكسيس (تركيز الطاقة النفسية) . وتقرر المؤلفة أنه من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض العواطف من خلال ألف ليلة وليلة ، وعلى وجه الخصوص العواطف التابعة من الغرائز العدوانية ، والمرتبطة بالمحرمات ، ولكنه على الرغم من التعبير عنها لا يتم «تطهيرها» بالمعنى الأرسطى ، بل العكس صحيح ، إذ إنه كلما تم الإفصاح عن هذه العواطف طالبت بالمزيد من الإفصاح . فالمستمع أو القارئ يستثمر طاقته فى القصة ، تماما مثل شهريار . ومن أجل أن تتوصل المؤلفة إلى تعريف دقيق لوظيفة النص فإنها تمضى فتشبه أثره فى القارئ بأثر الزار . والزار نشاط إنسانى - كما تقول - تشترك فيه النساء أساسا ، وتلبس فيه المريضة ثوب العروس (وهذا ينطبق على المرضى الذكور أيضا) . أما الشيخة فتغير ملابسها حسب الشخصيات التى تتقمصها . واستعارة حلقات الزار هنا استعارة طريفة ، غير مستقاة من عالم الأدب . ويبدو أن شهريار هو المريض الذى عقد حفل الزار من أجله ، ولكن شهرزاد ولاشك هى «الشيخة» التى تسأل أولا عن طبيعة مرض الملك . ثم تمضى فتقص عليه عددا لا نهائيا من القصص . وهذا يوازى تغيير الشيخة لملابسها . وتنبهنا المؤلفة أيضا إلى أن عنصر التضحية أساسى فى الزار ، إذ عادة ما يضحى بديك أبيض أو أسود . وهذا الجانب فى الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود فى ألف ليلة وليلة ، ويذكرنا بأن شهرزاد الشيخة هى أيضا الضحية .

وكل هذه الآراء لها طرافتها ودقتها ، وقد نتفق أولا معها ، ولكننا تبين أن المؤلفة لاتقف على مستوى أدبية الأدب وحسب ، بل تتخطاه لتذهب إلى عالم الأساطير ، أو عالم السحر ، أو عالم النفس الإنسانية ، لتأتى بتفصيلات تنير لنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة . وحركتها هذه بين عالم الأدب وعوالم أخرى هى أكبر دليل - وكأننا نحتاج إلى دليل ! - على أن الأدب ليس ملتفا حول نفسه ، وأنه لايحاكى نفسه ، بل يحاكى عالم الإنسان بكل تعقده وغموضه .

ولكن من الغريب أن النقد البنيوى الذى يصر على أدبية الأدب وعلى التعامل مع النصوص وحسب بوصفها «كلا مستقلا بذاته» (ص ٢٣) - كما تصف المؤلفة ألف ليلة وليلة - يصر أيضا على أن النص الأدبى ليس هو الهدف النهائى من العملية النقدية ، إذ تقول المؤلفة إن النص إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة يمكن أن يجدها المرء فى نصوص أخرى وفى نظم أخرى للاتصال ، وتتسم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية واللغوية (ص ٩) . وفى هذا انتقال حاد من النص فى حد ذاته إلى النص بوصفه تعبيرا عن مجردات ، مثل الوجدان الشعبى (ص ٩٠) (دون ذكر لأى شعب) أو «العقل الجمعى» (ص ١٤) أو نظم الاتصال التى أشرنا إليها . وأحيانا يصبح الهدف هو محاولة لفهم تركيب عملية القص (فى النص) أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبى بشكل عام . وبغض النظر عن الهدف المعلن ، فإن النقد البنيوى يتسم بدرجة عالية من التجريد . ويبدو أن البنيوية تطمع إلى الوصول إلى درجة عالية من اليقينية والدقة العلمية ، تحققها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد - قواعد القصة - الأساطير التى يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان - الثنائيات المتعارضة) ، وهى مطلقات ليس لها وجود خارج عالمنا . ولذا فهى تكاد تصبح تعبيرا عن ضرب من ضروب الحلولية المادية إن صح التعبير .

ويتجلى البحث عن اليقينية فى فكرة النموذج . وهو الهيكل التصورى للعلاقات السائدة فى الواقع أو فى جوانب منه ، التى تهدف إلى إيضاح هذا الواقع وتسهيل عملية إدراكه . وفكرة النموذج فكرة أساسية فى هذه الدراسة ، وثمرة مباشرة لأهدافها التحليلية (ص ١٠) . وقد ظهرت فكرة النموذج بوصفها محاولة لحل قضية أساسية تواجه الباحثين ، وخصوصا فى العصر الحديث ، هى قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والوقائع التى لاتنتهى من جهة ، والحدس والفروض النظرية التى لاتنتهى من جهة أخرى . وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقلى الذى يتم تجريده من التفاصيل والتجارب السابقة ، أداة تحليلية مهمة ، شريطة أن تنظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع ، تأخذ شكل إطار أو فرضية احتمالية ، قريبة الاحتمال . وهذا الجانب الاحتمالى للنموذج الشكلى هو محاولة لحل الاستقطاب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة . إن النموذج هنا يعد أداة جدلية ، لأنه منفتح على كل من الواقع والنظرية . إنه فى نهاية الأمر تعبير عن تكامل الآلهة (التى ترى التفاصيل المتناثرة والبناء الكلى فى نفس الوقت) ليس من نصيب البشر . وبسبب احتمالية النموذج لا يمكن افتراض أنه متماثل مع الواقع وإنما هو كما قلنا مجرد إطار .

ولكن يبدو أن الفهم البنيوى للنموذج أو للبناء الذى يتم استخلاصه من التفاصيل يختلف كثيرا عن الموقف الجدلى الذى أشرت إليه . إذ يتشيأ النموذج ويصبح (مثل معظم الظواهر التى تدخل عالم البنيوية) ملتفا حول نفسه ، فيقترح ليفى شتراوس مثلا أنه بعد تجريد النموذج من الممكن إخضاعه للعمليات العقلية المختلفة لاستخراج علاقات (شكلية - منطقية) جديدة ممكنة . تقوم بالبحث عنها بعد ذلك فى الواقع ، بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج بطريقة رياضية أو طريقة مبسطة مثل + - ٠ ويفترض ليفى شتراوس أن ثمة نموذجا أكبر (مطلقا ؟) أو سيناريو كاملا (بالمعنى الكمى والكيفى) يتحقق بشكل جزئى فى جميع المجتمعات . حتى إنه عبر ذات مرة عن رغبته فى أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذى تم عن طريقه التنبوء باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة للعلماء ثم تم اكتشافها فيما بعد) هذا الجدول يضم كل عادات البشر ، حقيقية كانت أو خيالية ، موجودة أو ممكنة . وستصبح مهمتنا بعد ذلك أن تراقب المجتمعات لنرى أى نوع من أنواع السلوك (نعرفه نحن مقدما من خريطتنا الصرفية) يتبناه هذا المجتمع أو ذاك . وبذا يصبح التنبوء بالسلوك الإنسانى ممكنا .

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء فى القرن التاسع عشر ، وهو حلم متسق مع النزعة الميكانيكية فى المجتمعات الصناعية ، وخصوصا الرأسمالية منها . ولكننا لحسن الحظ - بدأنا نكتشف أن الحلم إن هو إلا «كابوس» ، وأنه علاوة على ذلك مستحيل التحقق ولذا ففكرة النموذج اكتسبت البعد الاحتمالى الذى تحدثنا عنه وتحول النموذج من المثل الأعلى والغاية إلى مجرد الإطار والوسيلة .

وحينما يتكلم علماء الاجتماع الآن عن «المجتمع التقليدى» أو «المجتمع القبلى» فإنهم يتحفظون المرة تلو الأخرى ، ويؤكدون أنهم يدركون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة الضربات التى سددت لفكرة السببية البسيطة التى سادت العلوم الطبيعية والإنسانية فى القرن التاسع عشر ، والتى انحسرت عن العلوم الإنسانية مع أواخر القرن بظهور ماكس فيبر ، ثم بدأت - وهذا هو المدهش - تنحسر عن العلوم الطبيعية ذاتها ، فالحديث هناك الآن عن عدم التحدد وعن التعريفات الإجرائية.) وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل الطبيعية فإننا حينما نصل إلى عالم الأدب تصبح علاقة النموذج بالتفصيلات أكثر توترا . فتفصيلات الواقع (الاجتماعى أو التاريخى أو الطبيعى) أكثر خضوعا للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبى ، بل إننا فى تعاملنا مع العمل الأدبى لانحاول أن نعرف القانون العام الذى يحكم العمل ، بل ندرس الكيفية التى تم بها خرق هذا القانون وتجاوزه . فتفرد العمل هو مايهمنا ، لأننا إن لم ندرس هذا التفرد فإن حدود الحقل المعرفى الذى

نتمى إليه ستنطمس ويصبح علم اجتماع أو علم أنثروبولوجيا ، وأيضا فإننا فى الدراسات الأدبية يهمنا الظاهر والباطن ، فالباطن وحده مجرد ولا لون له ، وهو يعطينا صورة ناقصة ومشوهة ، مثلما أن الظاهر وحده خادع ، وأن التفصيلات المحسوسة وحدها مضللة .

وإن كان ليفى شتراوس يخضع الأساطير لقوالبه المطلقة ، ونماذجه الرياضية . فإن النقد الأدبى البنيوى يقوم بعملية مماثلة حين يتناول الأعمال الأدبية ، إذ يقوم الناقد البنيوى بعملية تبسيط النص الأدبى . ويستبعد التفصيلات المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمعنى الفلسفى) . ومما لاشك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط . ولكن لا يعقل أيضا أن نبسط الواقع إلى أن نصل إلى الهياكل العظيمة التى لا تتغير . لأننا بذلك نكون قد افتقدنا النص الحياة والخصوصية . ويمكننا أن نوضح هذه النقطة بدراسة حديثين شريفين عن علاقة الإنسان بالحيوان (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة) قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «عذبت امرأة فى هرة حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار . فلا هى أطعمتها وسقتها إذ هى حبستها ولا هى تركتها تأكل من خشاش الأرض» . أما الحديث الثانى فهو . قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : «بينا رجل يمشى . فاشتد عليه العطش فنزل بئرا فشرب منها ثم خرج . فإذا هو بكلب يلهث . يأكل الثرى من العطش . فقال : لقد بلغ هذا مثل الذى بلغ بى . فملأ خفه ثم أمسكه بفيه ، فسق الكلب . فشكر الله له . فغفر له . قالوا : يارسول الله . وإن لنا فى البهائم أجرا ؟ فقال : فى كل ذات كبد رطبة أجر» (أى كل حى من الحيوان والطير ونحوهما) .

لو حاولنا تطبيق النموذج البنيوى الذى يحاول تجريد البنية الكامنة وحسب فإننا سنصل إلى الجدول التالى :

إمــــــــرأة ــ قـــــــط ــ جوع ــ زيـــــــادة

الجوع ــ موت ــ جهنم

رجل ــ كلب ــ عطش ــ سقيا

حياة ــ جنة

إنسان ــ حيوان ــ غياب ــ فعل ــ نتيجة مادية ــ نتيجة روحية

فاعل ــ مفعول ــ فعل ــ نتيجة

سبب ــ نتيجة

ويمكننى الحديث عن التعارضات الثنائية بين الحديث الشريف الأول والثانى (وأفعل هذا مع أطفالى وطالباتى أحيانا لطرافة هذا التدريب وجدته) . أو عن بنية الفعل والفاعل (أو ربما المضاف والمضاف إليه أو الكناية . على أساس أن علاقة السبب بالنتيجة علاقة تجاور) . وهذه نتائج لها طرافتها بل وأهميتها . ولكننى لو وصلت إلى هذه النتائج ولم أزد لكنت كمن لعب لعبة مدهشة (وأكون مثل ميت بن نعسان الذى لا يحلل ولا يستوعب) . ولكن النموذج البنيوى يفرض هذا على المحلل ، خصوصا إذا تبينا وجهة النظر البنيوية القائلة بأن اللغة هى التى تتكلم من خلال الإنسان . وأن الذات الإنسانية (الواعية) إن هى إلا جزء من بناء شامخ يتحرك من خلالها . وما الذات سوى مجرد حامل ترتكز عليه البنية أو البنيات[1] . (يتنبأ فوكوه باختفاء ظاهرة الإنسان كلية لأنها ظاهرة غير ذات بال . بل إنها نوع من أنواع التصدع فى النسق الكونى الطبيعى . وهو يهاجم سارتر لأنه يدافع عن الواقع الإنسانى التاريخى . ويتحدث التوسير عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية فاعلة[2] ــ كله مبنى للمجهول . إن أردنا استخدام مصطلح بنيوى) .

وحينما يتكلم النموذج مستقلا عن الذات الواعية . فإنه يطرح علينا الأسئلة التى يريدها هو لا الأسئلة التى نود أن نطرحها نحن على أنفسنا وعلى غيرنا وعليه . ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفين السابقين . ونفضنا عن أنفسنا النموذج . لسألنا بوصفنا مسلمين : علاقة المسلم بالطبيعة وبالكون ؟ ولسألنا بوصفنا نقادا أدبيين : لم المرأة والقطة والرجل والكلب ؟ ولم الربط بين السقيا والجنة والجوع وجهنم ؟ . بل لنظرنا إلى بقية الحديثين الشريفين لتكتمل الصورة . فالحديث عن الهرة يتصل بإمكانية إطلاق سراح الهرة كى ترعى فى خشاش الأرض . فعلى الرغم من أن الحديث فى بنيته المجردة ينتهى فى جهنم فإنه فى نصه ينتهى فى الفضاء المطلق . والحديث عن الرجل والكلب ينتهى إلى الجنة من ناحية البنية . ولكنه فى النص المتعين ينتهى بجماعة المسلمين إلى سؤال الرسول فى دهشة . لعلمهم بإنسانية الإسلام المتطرفة ــ عما إذا كان لنا فى البهائم أجر . فتأتيهم كلمات الرسول حاسمة مطمئنة . **والحديث الأول قصصى . أما الحديث الثانى فيبدأ بشكل قصصى ولكن عناصر الدراما تتسلل أولا داخل القصة ثم ينتهى بشكل درامى مباشر فى الحوار بين المسلمين والرسول .**

كل هذه العناصر العامة الفنية والأخلاقية يهملها النموذج البنيوى . وقديما قال بلوتارخ : حينما تطفأ الشموع فكل النساء جميلات . وهذا حق ، ولكنه أيضا باطل ، والمسألة تتوقف على المستوى الذى يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء . فقول بلوتارخ حق فى بعض الوقت فحسب ، وفى بقية الأوقات تصبح الشموع مهمة ، بل وفى غاية الأهمية . وحينما كان الملك على فراش الموت ، فى قصة لأناتول فرانس ، وطلب من كبير العلماء أن يلخص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة ، تفضل هذا شاكرا بإعطائه المبدأ البنيوى الكامن فى تجارب الإنسان والإنسانية : «لقد ولدوا ثم تعذبوا ثم ماتوا» . وقد صدق كبير العلماء ولا شك ، بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى جدول يشبه الجداول البنيوية الرهيبة :

ولادة ــ عذاب ــ موت

ثم نضم العذاب والموت فى اصطلاح واحد «سالب» ، والولادة نرمز لها بموجب ، فتصبح البنية الأساسية كما يلى : + −

تصبح البنية إذن هى الصمت . ولكن كبير العلماء يعرف ــ ونحن أيضا نعرف ــ أنه حينما يكون الملك على فراش الموت فليس هناك متسع من الوقت . وتصبح الكلمات أقرب إلى الصمت منها إلى اللغة والكلام . إذ ماذا نفعل أمام المطلق . أمام هذا الشىء الذى يأتى للفقير والشاه ؟ تبهت التفاصيل بل وتختفى وتتجرد من كل شىء . ونصل إلى الحد الأدنى الذى لا خلاف عليه . ولكن بين الولادة والموت مشوار طويل وعذابات متنوعة وأفراح لا حصر لها ولا حد .

فى كثير من الأحيان يفرض النموذج البنيوى على المؤلفة لغته وأسئلته فتحاول أن تصل إلى البنيات المجردة للأعمال الأدبية ، فترى أن قصة سندباد تتبع هذا النظام :

الرحيل ــ التصعيد ــ العودة

وتعقد مقارنة بين رحلة سندباد والقصص الشعبى على النحو التالى :

رحـــلـــة ســـنـــدبـــاد ــ فـــقـــدان للتوازن + توازن + فقدان للتوازن .

الــقــصــة الــشــعــبــيــة ــ توازن + فــقــدان للتوازن + توازن .

وقد أشرنا من قبل إلى الخط القصصى الأساسى الذى استخلصته من القصة الإطارية **لألف ليلة وليلة** . وهى تهتم كثيرا بقضايا مثل علاقة القصة بالقاص والقصاص بالقصة . فى حديثها عن السندباد تقول إن خصوصيته تنبع من امتزاج القاص ببطل القصة . وهذا هو جوهر ألف ليلة وليلة : قابلية الحياة والقصة لتبادل مواقعهما (ص ١١١) . وتؤكد فى مكان آخر من الدراسة أن خصوصية سندباد تنبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث فى القصة . فازدواجيته داخلية . والتوتر الحقيقى ليس بين الإنسان والطبيعة أو الفرد والمجتمع . بل هو فى الوحدة المنشطرة (ص ١١٤) .

ومن الواضح أنها هنا تدير ظهرها لكلية النصوص المتعينة ، وتقنع بالبحث عن مجردات . وأقول مجردات[3] لأنها تتجاهل كثيرا من التفاصيل فى النص حتى تصل إلى قوانين عامة ، يمكنها عن طريقها تصنيف القصص . واستخلاص البناء الكامن يساعد ولا شك على هذه العملية ، لأننا لو بقينا على مستوى المضمون أو الشخصيات أو البناء الظاهر لفشلنا فى مساعينا ، ولكن عملية التصنيف فى العلوم الطبيعية غيرها فى الأدب ، فتصنيف العمل الأدبى عملية تمهيدية لابد أن تترجم نفسها إلى عمل نقدى ينير النص نفسه .

ولعل المؤلفة لو نفضت عن نفسها النموذج البنيوى لربما اكتشفت أن قصة سندباد هى حقا صراع بين

الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع (بل إنها لتلمح إلى هذا هى نفسها حين تقول إنها قصة التعارض بين البحر المتموج والأرض الراسخة ، وبين المجهول والمألوف (ص ١١٤) ، ولطرحت على النص الأسئلة التى تهمنا نحن بوصفنا عربا نعيش فى القرن العشرين ، ولا بأس من أن نجيب أيضا عن الأسئلة التى يطرحها النص علينا كبنية قصصية مجردة مطلقة . تبدأ حكاية البحار المسمى بالسندباد ، بسندباد آخر ، هو السندباد الحمال ، يشكو من وضعه الطبقى :

وأصبحت فى تعب زائد
وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سعيد بلا شقوة
وما حمل الدهر يوما كحملى

ثم يدعوه السندباد البحرى إلى منزله ويقول له : «إنى ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة وكم قاسيت فى الزمن الأول من التعب والنصب» . ومعنى هذا أنه يحاول تهدئة حرارة الصراع الطبقى المتصاعدة . ثم يقص عليه قصة السفرات السبع ، فالصراع الطبقى موجود فى القصة حتى وإن لم ينضو تحت أى بنية قصصية معروفة لدينا .

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فيطالعنا فى الحكاية الخامسة : «وعند تلك الساقية شيخ جالس مليح ، وذلك الشيخ مؤتزر بإزار من ورق الأشجار» . وهو يطلب من السندباد أن ينقله من مكانه . وحينما يحمله سندباد على كتفيه لينقله يرفض الشيخ أن ينزل ، ثم يستعبد سندباد الذى يكتشف أن رجلى العجوز مثل «جلد الجاموس فى السواد والخشونة» . إن «شيخ البحر» (ويالها من تسمية رهيبة تجمع بين عنصرين متناقضين كل التناقض) — على ما يبدو — عنصر من عناصر الطبيعة ، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة ، ومن ثم لم يستطع سندباد أن يهزمه إلا عن طريق فعل إنسانى واع . وذلك حين حول عنصرا من عناصر الطبيعة (شجرة العنب) إلى نتاج حضارى (الخمر) . ويمكن أن نثير قضية الزمن هنا أيضا ، فالعنب ينتقل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن ، أى إنه فعل دياكرونى .

ومن المدهش حقا أن الدكتورة **فريال غزول** — وهى صاحبة وجدان سياسى ثورى — تسقط هذه العناصر من اعتبارها فى قراءتها لقصة السندباد ، ولكن النموذج بحدوده الضيقة هو المسئول عن هذا .

وقد وجد بعض الطلبة (فى أثناء ثورة مايو ١٩٦٨ فى فرنسا) كثيرا من مواطن الشبه بين الفلسفة البنيوية من جهة والجامعات الفرنسية من جهة أخرى . فالبنيوية لغة مكتفية بذاتها ، خالية من الأهداف والمعنى ، وكذا الدراسة الأكاديمية فى الجامعات الفرنسية ، قد أصبحت هى كذلك شفرة محضة مستقلة لايمكن للطالب أن يسهم فيها ، إذ إن كل شئ قد تم تقريره[4] . ولنفس السبب يصعب إقحام الصراع الطبقى والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليلى له لغته المستقلة بذاتها ، كما أنه يهتم أساسا بقوانين القص وبأدبية الأدب .

ولكن مع هذا قامت المؤلفة بتصنيف القصة الإطارية فى **ألف ليلة وليلة** ، متبعة منهجا يتخلص من النزعة التجريدية البنيوية الحادة . ففى الفصل الرابع تتناول قصة عمر النعمان ، التى ترى المؤلفة أنها تنتمى إلى النوع الأدبى المسمى «بالسيرة» . وتلخص المؤلفة السمات الأساسية للسيرة ، فترى أن بطل هذا النوع الأدبى عادة ما يكون رجلاً له هدف يحاول تحقيقه ، على الرغم من كل الصعوبات والعقبات ، وأنه شخصية بطولية له مكانة رفيعة ، وإن كانت الجماعة لا تعترف بقدراته فى النهاية . وتنطبق هذه المواصفات على عمر النعمان . فى حين تقف بطلة **ألف ليلة وليلة** على طرف النقيض منها ، فهى ليست رجلا بل أنثى ، وهى تثبت براعتها لا فى ساحة القتال بل فى مخدعها . وإذا كان بطل السيرة يتخذ من العالم بأسره ميدانا لنشاطه فإنها تناضل جالسة على السرير ، سلاحها ليس الدروع أو الرماح بل الكلمات ، وهى لا تأتى بأفعال بطولية عظيمة بل تقص قصصا رائعة كثيرة (تتميز الدكتورة **فريال غزول** بدرجة عالية من روح الدعابة ، الأمر الذى يجعل من قراءة مؤلفها متعة حقيقية) . وترى المؤلفة أيضا أن السيرة — برغم كل الاستطرادات التى تقطع الخط القصصى الرئيسى — عمل عضوى متماسك ، يتطور على شكل خط مستقيم . أما **ألف ليلة وليلة** فتفتقد هذا التماسك ، ولذا فشكلها دائرى . ومن كل هذا تستخلص المؤلفة أن القصة الإطارية هى «سيرة مضادة» .

وحينما تنتقل المؤلفة إلى قصة (وشخصية) سندباد فإنها تتبع منهجا مماثلا ، فتقارنها بقصة (وشخصية) حى بن يقظان ، فسندباد لايتغير ، فى حين ينمو حى بن يقظان ويتطور ، وسندباد يدهش لما يرى وينفعل به ، أما حى بن يقظان فيحلل ويستوعب (وينمو من خلال التحليل والاستيعاب) . وتصنيفها للقصتين ينم عن ذكاء شديد ، ولكن مما له دلالته أنها لم تحاول فى هذه المرة أن تصل إلى الهيكل العظمى المخيف ، بل تعاملت مع النص الأدبى من منظور النوع الأدبى (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبى التقليدى) . فالجهد التصنيفى هنا لم يحلق فى سماء المطلق اليقينية ، بل ظلت المؤلفة على مستوى العمل (النسبى والمتعين) ، كما ظلت فى إطار التراث ، تستخدم مصطلحاته ، أى إنها تتعامل مع النص من منظور خصوصيته الذاتية والحضارية .

وتذكر المؤلفة فى كتابها أنها ستستخدم نموذجا طوبولوجيا (نسبة إلى الطوبولوجيا أو الهندسة اللاكمية ، وهى فرع من الرياضيات يعنى بدراسة مواقع الشئ بالنسبة إلى الأشياء الأخرى ، لا بالمسافة أو الحجم) ، كما تقرر أنها ترفض النماذج العضوية أو الهندسية (ص ٢٦) . وفى مكان آخر تتحدث عن النموذج المفضل على أنه مستق من الجيولوجيا (ص ٤٩) . كما أنها تشير بشكل عرضى إلى نموذج «اللعبة» ، وهو نموذج يتواتر ذكره فى الدراسات البنيوية . وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج ، ويأتى ذكر استعارة النسق بوصفه لعبة فى كتابات ليفى شتراوس وفوكوه أيضا . وهى فى مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس بلعبة عقيمة على الإطلاق (ص ٢٤) . وعلى الرغم من تنوع هذه النماذج الظاهرى فإنها تتسم كلها بأنها مجموعة من القواعد مصفاة من الزمان والتاريخ والجدل ، وأنها مكتفية بذاتها . وهذا تعبير عن نفس الرغبة فى التجريد . ويبدو أنها اختارت النص الذى تتعامل معه بحيث لا يمكن تناوله تاريخيا . لأنه من المستحيل أن نقرر بشكل أكيد أى مرحلة تاريخية كتب فيها النص (ص ٢٧) . ونحن نلاحظ المرة تلو المرة أن إنكار الزمان له جاذبية خاصة لدى المؤلفة ، فالرحلات البحرية ، مثل رحلة سندباد ، توصف بأنها وسيلة غير تاريخية للتعبير (ص ١٠٩) ، أى إنها وسيلة لاترتبط بفترة تاريخية محددة .

ولكن هل يمكن حقا أن يدرس النص بعد تصفيته من الزمان؟ وهل يمكن دراسة بنية أعمال نجيب محفوظ — مثلا — دون معرفة المجتمع المصرى؟ (ص ٢٨) . الإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب لو أن الحديث كان عن البنية المجردة . ولكن عندما يكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص فإن الجواب سيكون بالنفى . إن دراسة «أصول» العمل مسألة نقدية مهمة ، وليست مجرد منهج عتيق يتبناه المستشرقون وهواة جمع الأنتيكات . فالسؤال عما إذا كانت ألف ليلة وليلة كتبت فى القرية أم فى المدينة ، فى الهند أم فى بلاد العرب ، هو من الأسئلة التى يمكن أن تعد أسئلة تمهيدية ولكنها مع هذا أساسية لفهم النص حتى وإن لم تكن كافية . وهى تمهيدية لأنها تربط بين الواقع العام والنص الخاص . ولا يمكن الوصول إلى النص لكى نطرح عليه الأسئلة الأدبية الخالصة إلا عبر هذه الأسئلة التمهيدية ، إذ كيف يمكن أن نفهم نمرة القصص أو شخصيته دون الخروج من النص؟ بل إن بعض الأسئلة التمهيدية يصبح أسئلة نقدية فى كثير من الحالات . فحينما يفسر الدكتور **شكرى عياد** قصة جودر بن عمر[*] فى ضوء عقدة أوديب ، فإنه يطرح أسئلة تمهيدية ولكن إجاباتها أدبية . إذ إن بناء القصة ذاته وشخصياتها تتضح لنا وتكتسب معنى ومعقولية من خلال الإجابة . ولنضرب بفاوست مثالا . فهل فاوست هو مجرد محب للمعرفة متطرف فى محبته . وهل يمكن تصنيفه بنيويا على أنه عكس «الذات المنشطرة» ، بوصفه «الذات المتلعة» للذوات



الأخرى . أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون . نطلق عليها الآن اصطلاح «بورجوازية» ـ أى رؤية الإنسان بوصفه كيانا إمبرياليا متنمرا ، يهزم الطبيعة والآخرين إلى أن يهزم ذاته نفسها ويفقدها حدودها ؟ إن إدراكنا للجذور الاجتماعية لهذه الشخصية سيعمق من فهمنا لها . ويمكننا من هذه النقطة أن نصل إلى رؤية عامة (لا زمنية) للشر . إن اللا زمن والسكون لامعنى لها بدون الزمن والحركة .

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها فإننا نكتشف أن أصل الكلمات مهم للغاية ، إذ إن الكلمات لاتوجد فى إطار علاقاتها بالكلمات الأخرى (علاقات التقابل) وحسب . كما يفترض النموذج السوسيرى . بل إنها توجد خارجة أيضا . فكلمة «مكر» مرتبطة فى الوجدان العربى بمعلقة امرئ القيس . ولذا حينما تستخدم حتى فى نص حديث فإنها تحتفظ بإ بقاعات من أصلها الجاهلى . وفى اللغة الإنجليزية نجد أن الكلمات ذات الأصل التيوتونى تختلف فى دلالتها العاطفية عن الكلمات ذات الأصل الرومانسى[٦]

والخلاف هنا لايرجع إلى النسق اللغوى بل إلى البعد التاريخى (بل والطبقى) للكلمة . وينطبق نفس القانون على التراكيب اللغوية ذاتها .

ولحسن حظ الدراسة والقراء أن المؤلفة لم تهمل العنصر التاريخى / الزمنى كليا ؛ فهى فى حديثها عن «الغريب» فى الرواية إنما تتحدث عن كلمات وأحداث تتحدد غرابتها بمقابلتها بما هو مألوف ،

ولكنها تستمد غرابتها أيضا من ندرة استخدامها ، ومن تقادمها . كما أنها أحيانا تشير إلى عناصر زمنية / تاريخية ، مثل إشارتها إلى الجغرافيين العرب فى العصور الوسطى العربية ، وهى الفترة التاريخية التى كتبت فيها ألف ليلة وليلة وتبين المؤلفة أن الجغرافيين العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق ، ومن ثم يوحى عدد الرحلات التى قام بها السندباد بأنه سافر إلى كل أنحاء العالم (ص ١١٤) . وتصنيفها للقصة الإطارية على أنها «سيرة مضادة» هو تصنيف ينطوى على عنصر زمنى غير مباشر . لأن الاصطلاح يفترض فترة تاريخية ظهرت فيها السيرة . ثم هناك تطور زمنى (واجتماعى) مفترض . أدى إلى ظهور السيرة المضادة بوصفها رد فعل (فالسيرة المضادة تنتمى إلى التراث الشعبى . الذى تختلف جذوره الطبقية عن التراث الكلاسيكى) .

ولكن مثل هذا الإشارات تظل هى الاستثناء ، إذ إن الدراسة التى بين أيدينا تتجه أساسا إلى إنكار الزمان . ولو أن الكاتبة التفتت إلى قضية الأصول التاريخية والخلفية الاجتماعية لاستطاعت أن تضفى بعداً جديداً على النتائج التى توصلت إليها ، وعلى التصنيفات الجديدة التى تقدمها ـ بعد يزيد من عمق الدراسة ومن إنسانيتها ومن جدواها النقدية والأخلاقية .

وقد ذكرت المؤلفة فى مقدمتها أن اللغة الشارحة أو المصطلحات التى ستستخدمها فى وصف النص مستقاة من علمى النحو والبلاغة ، وأن النموذج اللغوى والبلاغى هو النموذج التحليل الذى تبنته . وهى بهذا تتبع إحدى مقولات البنيوية التى تنظر إلى كل مؤسسات المجتمع (علاقة القرابة ـ الأساطير ـ الطهى الخ) على أنها لغات مختلفة ظاهريا ولكنها ـ بعد التحليل ـ يتضح أن لها نفس البنية ، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض تشبه علاقة العناصر اللغوية المختلفة بعضها بالبعض الآخر . فى علاقات القرابة ـ على سبيل المثال ـ يكون الأفراد مثل كلمات المعجم . وعلاقات التبادل مثل قواعد النحو . وتتسم علاقات القرابة والأساطير بالثنائيات المتعارضة[٧] (وهذه هى السمة الأساسية لبناء اللغة) . ويبدو أن النموذج اللغوى قد اجتذب البنيويين ؛ لأن علم اللغة ـ كما يقال ـ قد تخطى الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية . ولأن النموذج اللغوى يقترب إلى حد كبير من الرؤية البنيوية للبناء على أنه كل متكامل مكتف بنفسه . (يرى فوكوه أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات ، فالذات قد تسيبت فى انشطار اللغة ، وهى ستستعيد

وحدتها بإختفاء هذه الذات)[٨] .

وتبقى النموذج اللغوى البلاغى هو أيضا تعبير عن الرغبة البنيوية فى الوصول إلى أعلى درجات اليقينية ، وعلى الرغبة فى التخلص من الزمان . كما هو معروف يفرق سوسير بين اللغة والكلام ، فاللغة هى النسق اللغوى العام ، أما الكلام فهو إحدى تحققاته فى حديث منها ، وما يهم العالم اللغوى هو اللغة (أى النسق العام اللازمنى السينكروفى) وليس الكلام (الذى يتحقق عبر الزمان بشكل دياكرونى) . والدراسة التى بين أيدينا ، باهتمامها بقوانين السرد ، وعلاقة القاص بقصته ، وما شابه ذلك من مسائل بنيوية ـ إنما تحاول أن تركز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص اللغوى ، على أساس أن النص هو تحقيق جزئى للنسق الكلى . ولكننا فى دراستنا للأعمال الأدبية نهتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة ، ونهتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام . ونحن نعرف أن اللغة هى مادة الأدب ، مثلما أن الألوان هى مادة الرسم . ولكننا لايمكننا بأية حال أن نساوى بين اللغة والأدب . أو بين الألوان والرسم : فالعمل الأدبى يتمثل فى عدة سياقات . وما السياق اللغوى سوى واحد منها . هذا فضلا عن أن النسق اللغوى قد يكون له دلالة أدبية وقد لا يكون .

ولعل تبنى المؤلفة للنموذج اللغوى / البلاغى هو المسئول عن وصفها لتجارب السندباد أو ما يعود به من أسفاره على أنه «سلسلة من التجارب البلاغية» (المبالغة والغريب والمجاز الطريف (ص ١١٥)) . ثم تحاول المؤلفة أن تدلل على مقولتها هذه باستشهادات من النص نفسه (ص ١١٦ ـ ١٢٢) ، فقصة الرخ (هذا الطائر الخراف الضخم) هو مثلها على المبالغة . أما أنواع الحيوان الغريبة التى يصفها (سمكة لها وجه بومة) فهى أمثلة لـ «الغريب» ، ثم تتناول «المجاز الطريف» ، الذى يتسم بأن طرفيه بعيدان كل البعد الواحد منهما عن الآخر (تشبيه الرجل بالتلسكوب) ولكن الكاتب مع هذا يحاول المزج بينهما. وهذا الضرب من المجاز «يمتاز بالغرابة والجدة وشئ من الحذلقة الفنية والافتتان والإبداع»)[٩] . وتشير المؤلفة إلى أن هناك مثلين لهذا النوع من المجاز فى قصة سندباد ، أحدهما يتحقق فى العمل القسرى (حيث يستعبد شيخ البحر السندباد) والثانى يتمثل فى الحضارة المفروضة قسرا (حينما يكتشف سندباد فى إحدى رحلاته أنه سيدفن حيا مع زوجته التى ماتت) .

وتقوم المؤلفة بالبحث فى النص (الذى عرضنا له من قبل على نحو سريع) عن الثنائيات المتعارضة ، وعن تماثل القصص والصور البلاغية ، فتلوى عنق النص بل رؤيتها له لتضعها فى إطار لايتسع لا للنص ولا للرؤية ، فليس مما يفيد كثيرا معرفة أن طائر الرخ الضخم مثل من أمثلة الغريب ، وربما كان من المفيد لو ربطت المؤلفة هذا الطائر بالتصور الأدبى (وغير الأدبى) العربى للظواهر الخارقة ، كما أننى لم أنجح حتى الآن فى رؤية العلاقة بين قصة السندباد وشيخ البحر ، والمجاز الطريف . إن «العمل القسرى» و «الحضارة المفروضة قسرا» هما محاولة لشد وثاق السندباد بهذا المصطلح .

وقد يفيد النموذج اللغوى / البلاغى فى مجال دراسة الأساطير والحكايات الشعبية ، ولكننا لو تركنا هذا المجال واتجهنا إلى الأعمال الأدبية الحديثة فإن هذا النموذج يصبح ضيقا إلى أقصى حد . وعلى سبيل المثال فإن المؤلفة فى حديثها عن قصة التاجر والعفريت تتحدث عن الموضوع الدال[١٠] (الموتيف) الخاص بالتبادل . وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية تاجر البندقية أو جوهرها . وقد يكون أصل بنية التبادل «فى نهاية الأمر» ـ على حد التعبير الماركسى ـ لغويا أو فلكلوريا . ولكننا لسنا «فى نهاية الأمر» . وقد يكون من المستحسن أن نفهم مشكلة شيلوك على أنه لم يفهم أنواع التبادل المختلفة (الإنسانية والاقتصادية) . ولذا اختلط الأمر عليه . ولو عدنا ببنية المسرحية إلى نوع واحد من التبادل ، أو إلى فكرة التبادل بشكل مجرد ، لاختلط الأمر علينا أيضا . وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمستوى التعميمى المناسب ودرجة التجريد الملائمة .

إن المؤلفة فى تناولها قصة السندباد لم تلق على النص كثيرا من الأسئلة . ففى محاولتها تفسير بناء القصة (ربما على أمل الوصول إلى بناء العقل البشرى) لم تلتفت إلى أهمية التوصل إلى بعض الأبنية العربية الكامنة . هل التكرار فى ألف ليلة وليلة هو ظاهرة لغوية مرتبطة بنحو اللغة (أى لغة) ، أم أنه ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلا (تشير هى نفسها عرضا إلى أن التكرار هو محاولة للقضاء على الزمان) ؟ وهل ثمة تماثل بين هذا العمل وبنية الأعمال الأدبية العربية الأخرى ؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوفينية أدبية . بل أطالب بأن أطرح على النص الأسئلة التى تهمنى . وفى نهاية الأمر لا يمكننا أن نصل إلى المجردات والملصقات دون أن نفهم الجزئيات . ولا يمكن أن أفهم العقل البشرى دون أن أفهم عقلى أنا .

ومما له دلالته أن الحديث البنيوى عن اللغة لايفرق بين لغة وأخرى ، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام . ولكن إذا كان ثمة تماثل بين الأبنية ، أليس من المتوقع ـ حسب هذا المنطلق ـ أن نجد تماثلا بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها ؟

ومع هذا فالمؤلفة فى كثير من الأحيان لاتقنع بالنموذج اللغوى البلاغى الذى فرض عليها حدوده . فهى فى دراستها لقصص سندباد تعقد المقارنة التى أشرنا إليها بينه وبين حى بن يقظان . ولا يمكن الربط بين هذه المقارنة وبين أى شىء فى علم اللغة . وهى حين تشبه قصة سندباد وخلفيتها بجلسات التحليل النفسى (على عكس قصة شهرزاد التى تشبه الاحتفالات الشامانية التى تهدف إلى تحقيق الشفاء عن طريق السحر) فإنها تقوم بما قام به الدكتور شكرى عياد فى دراسته . أن نترك النص لنفهمه . وأن نجافيه لنعرفه .

ولعل التزامها بالنموذج اللغوى هو الذى يفرض عليها استخدام مصطلح مثل «الشفرة» . وحسب التصور البنيوى يترجم كل مجتمع تجربته إلى شفرات متماثلة . ويمكن الوصول إلى شفرة من خلال معرفة شفرة أخرى ،

ولكن على الرغم من أن المؤلفة تستخدم هذا المصطلح فى الفصل الثالث فإنها لاتخضع كلية له أو لمضمونه الفلسفى ، وتقدم قراءة نقدية ممتازة للقصة الإطارية . ويبدأ الفصل ببحث المؤلفة البنيوى عما تسميه بالمنبت matrisc (الذى تشبهه ببيت القصيد) ، وهو الوحدة التى يبنى حولها النص من الناحية الدلالية والأسلوبية . ثم تحدد بيت القصيد وبناءه على النحو التالى :

الجرح الداخلى ـ والحديث الذى يؤدى إلى الخلاص .

وهذا الشىء الجوهرى يعبر عن نفسه من خلال ثلاث شفرات . أما الأولى فهى الشفرة الجنسية (وهى أهم الشفرات ـ كما ترى المؤلفة) . وتضم هذه الشفرة مجموعة الصور والأحداث التى لها علاقة بالمجال الجنسى فى شكله الاجتماعى والطبيعى . وثمة علاقات كثيرة متشابكة . تتبع هذه الشفرة . أهمها مثلث الزوجة (الخائنة) والعشيق (شهريار وزوجته والعبد الأسود الذى يضاجعها) .

وعلاقة الزوجة والعشيق فى القصة علاقة عقيمة تحطم الزواج والزوجة والعشيق ، بل تحطم شخصيات أخرى لاعلاقة لها بهذا الزواج أو هذا العشيق . أما المثلث الآخر فهو الزوج والزوجة (المخلصة) شهرزاد والأطفال . وعلاقة الزوج بالزوجة المخلصة علاقة خصبة .

أما الشفرة الثانية فهى الشفرة البلاغية ، وهى الاستخدام المنظم للسرد . والإشارة إلى اللغة فى القصة . وشهرزاد تنقذ حياتها عن طريق القصص «أنا أسرد القصص إذن أنا موجود»[١١] . ويكتب لشهرزاد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية . تقص على الملك القصص التى تسرى عنه . ثم تربط



المؤلفة بين الشفرة الأولى والشفرة الثانية . وترى أن خصوبة شهرزاد خصوبة فيزيقية وبلاغية . أما الشفرة الثالثة فهي الشفرة الرقمية . . وهي استخدام الأرقام كرموز . فألف ليلة وليلة هي إشارة إلى الحديث الذى لاينتهى . ثم تحاول المؤلفة أن تربط بين الشفرة الرقمية والشفرتين الأخريين . فتقول إن الشفرة الرقمية تبدأ بثنائية «واحد مشطور» (لعله زواج شهرزاد الأول) وتنتهى بألف وواحد . لقد بدأت العملية بانشطار «واحد» ، ثم علاجه من خلال مفهوم العد اللانهائى الذى يتضمن نوعا من أنواع الخصوبة . ومن الإنتاج الدائم . وبذا تلتقى الشفرة الرقمية مع الشفرتين الأخريين لتؤكد جميعا رسالة واحدة عن الزمان .

ومن الواضح أن الناقدة هنا قرأت القصة الإطارية بذكاء شديد ، وصفت عناصرها ومكوناتها ، وأظهرت العلاقة بينها . وقد وفقت فى الربط بين الشفرة الجنسية والبلاغية ، وبذلت جهدا كبيرا لربطها بالشفرة الثالثة .

وبعد ، فكما قلت فى البداية ، إن هذا عمل نقدى مهم وخلاق ، يلقى الكثير من الأضواء على ألف ليلة وليلة ولعل إسهام المؤلفة الأساسى يتلخص فى أنها قامت بتصنيف ألف ليلة ، وفى إعطائنا مايشبه الخريطة للتعامل معها ، فى مجموعها وفى جزئياتها .

وإذا كنا لم نتفق معها فى منطلقاتها الفلسفية ، أو مع طريقتها فى التصنيف ، فإنها ولا شك من أوائل المفكرين والنقاد الأدبيين الذين نجحوا فى فرض شكل على هذا العمل المركب المراوغ (ولعله لو عاد القارئ للمؤلفات المماثلة التى حاولت تصنيف هذا العمل من منظور المضمون وحسب ، أو من منظور شكل سطحى ، لعرف مدى الفوضى السائدة) .

ومن أهم إنجازات المؤلفة النقدية أنها بينت أن القصة الإطارية ليست مجرد إطار ميكانيكى يضم القصص التى ترويها شهرزاد ، بل هى بمثابة المرشح الذى يترك أثره على القصص كلها . وقد تختلف هذه القصص فى موضوعها ، ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء منها وقد أشرنا من قبل إلى أنها بينت علاقة «سيرة» عمر النعمان بالقصة الإطارية التى وصفتها «بالسيرة المضادة» . كما بينت أن قصص الحيوان هى تكرار للقصة الإطارية . وأن رحلة شهريار وأخيه صداها فى رحلات السندباد . وأن ثمة علاقة تشابه فى الموضوع وتقارب فى البناء بين القصة الإطارية وقصة السندباد . أما قصص العفاريت فعلاقتها بالقصة الإطارية هى أيضا علاقة تشابه . ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد التماثل . فقصة التاجر والعفاريت (الذى يقتل ابن العفريت حينما يرمى نواة البلح) تشبه القصة الإطارية وبناءها (صدع يتطلب القصاص) . وفى كلتا الحالتين يحل سرد الحكايات محل القصاص . إذ تحكى شهرزاد لشهريار القصص ، ويتطوع ثلاثة شيوخ بأن يقص كل منهم قصته للعفريت . وبهذا بينت الناقدة أن الإطار القصصى الخارجى ليس مجرد تكأة . وأن قصص ألف ليلة وليلة تشكل مجموعات من القصص . تجمعها سمات مشتركة . وترتبط بين بعضها وبعض روابط وثيقة ظاهرة وكامنة وترتبط جميعها بالقصة الإطارية .

وقد نجحت المؤلفة أيضا فى أن تربط بين ألف ليلة وليلة والتراث القصصى الشعبى العالمى . وهذا إنجاز ليس بالهين ، أعنى أن نصنف النص فى إطار حضارة ما وانطلاقا من معطياتها ، وأن نصنفه ــ فى الوقت نفسه ــ خارج إطار هذه الحضارة وفى سياقه الإنسانى العالمى .

وكما قلت فى بداية المقال ، هذا عمل نقدى جاد وخلاق ورائد ، ولذا فهو يتصف بما تتصف به كل الأعمال الجسورة الرائدة من إمعان فى التجريد أحيانا ، وتبسيط شديد أحيانا أخرى . ولعل هذا يفسر اعتمادها على النموذج والمصطلح البنيوى ، فكل كاتب رائد يحتاج إلى أرض راسخة ، ونقطة ثابتة ، ينطلق منها ويعود إليها ، وإلا مادت الأرض تحت قدميه ، وحلق ولم يتمكن من الهبوط . ولعل المؤلفة بعد أن حققت هذا الإنجاز العظيم أن تناقش مع نفسها مدى جدوى الإطار البنيوى . وأنا هنا لا أنكر قيمة المنهج البنيوى كأداة ، بل أناقش جدواه كإطار وكمنطق فلسفى ، فقد فرض عليها حدودا ، وجعلها تستبعد كثيرا من العناصر والقضايا والأسئلة والمجالات . ولعل بصيرتها النقدية الثاقبة هى التى جعلتها تتملص ــ على مستوى الممارسة ــ من قبضة الإطار والمصطلح البنيوى . ومن المهم أن نشير إلى أن السيدة المؤلفة كتبت مقالا لمجلة فصول[12] أفادت فيه ولا شك من المنظور البنيوى ، ولكنها تناولت فيه كثيرا من القضايا التى يستبعدها النقد البنيوى واستخدمت مصطلحا «إنسانيا» واسعا يختلف فى دلالته ومنطلقاته عن المصطلح البنيوى . لقد تولت فى هذا المقال طرح الأسئلة ومحاورة النص ، ولم تدع هذا النموذج أو ذاك يفرض عليها الأسئلة أو الأجوبة .

وأخيرا أرى أن من واجب المؤلفة أن تنقل هذا المؤلف إلى اللغة العربية ، أوربما تعيد كتابته باللغة العربية (فرسالة دكتوراه بالإنجليزية عن ألف ليلة وليلة تفترض قارئا يختلف عن قارئ كتاب باللغة العربية عن نفس الموضوع) . وأعتقد أنها لو فعلت فسيبدأ كتابها حوارا خصبا يتعلق بألف ليلة وليلة . وبكثير من القضايا النقدية .

• هوامش

يمكن للقارئ الذى يود أن يلم ببعض المصطلحات والمفاهيم البنيوية المستخدمة فى هذا المقال أن يعود إلى صفحات مجلة فصول ، خصوصا عدد يناير ١٩٨١ ، وإلى كتاب الدكتور صلاح فضل عن نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم مشكلة البنية .

(١) زكريا إبراهيم : ص ٢٥

(٢) نفس المرجع

(٣) يربط الدكتور شكرى عياد فى مقاله القيم والمهم «موقف من البنيوية» (**فصول** يناير ١٩٨١) بين النزعة التجريدية فى البنيوية والأدب الغربى الحديث .

(٤) زكريا إبراهيم : نفس المرجع ، ص ١٦٠

(٥) شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير (القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٥٩) ص ١٠٢ ــ ١٠٤

(٦) جورج واطسن : الفكر الأدبى المعاصر . ترجمة د . محمد مصطفى بدوى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠) ص ١٣٨ .

(٧) يقرر إدموند ليتش ــ وهو من أكبر علماء البنيوية ــ أن فكرة الثنائيات المتعارضة تواجه كثيرا من التحديات فى حقلى اللغويات ، والدراسات الأنثروبولوجية

Edmund Leach, «Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse» in Reader in Comparative Religion ed. W. Lessa and E. Z. Vogt C N. Y. : Harper and Row. 1979, pp. 153 - 167.

(٨) زكريا إبراهيم : نفس المرجع ، ص ١٣٢

(٩) مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤)

(١٠) انظر نفس المرجع

(١١) يمكننا هنا أن نتوقف لنحلل هذه العبارة «بنيويا» . فعلى مستوى مباشر نسمع صوت شهرزاد . وعلى مستوى غير مباشر نسمع صوت ديكارت . ولكن على مستوى ثالث نسمع صوت فريال غزول التى تشكل الوسيط بين شهرزاد وديكارت !

(١٢) «قصائد أقل صمتا» فصول (يولية ١٩٨١) .

عرض الدوريات الأجنبية

(١) الدوريات الإنجليزية

الرواية والتاريخ

فريال جبورى غزول

«ليس مهما متى حدثت ولا أين . ربما كانت حلما أو كابوسا»

صلاح عيسى . مجموعة شهادات ووثائق

لخدمة تاريخ زماننا (ص ٤٤)

لقد ظهرت روايات جديدة فى الأدب العربى المعاصر تجمع بين عنصرى القص والتاريخ . أو بين ما يمكن أن نطلق عليه «الروائية» و«التاريخية» . والجمع بين هذين العنصرين قد أخذ أشكالاً طليعية مختلفة فى السبعينيات . نذكر منها «الزينى بركات» لجمال الغيطانى و«يحدث فى مصر الآن» ليوسف القعيد . و«مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا» لصلاح عيسى . والقاسم المشترك بين هذه الروايات هو التشابك الحميم بين النص الروائى والنص التاريخى . وما قاله محمود أمين العالم عن الزينى بركات يمكن تعميمه على الروايات الثلاث : «إنها القصة ـ التاريخ» . ولأن نقدنا لم يتعرض لهذه الظاهرة شارحاً أو محللاً ، إلا ماندر ، فقد رأينا أن نراجع كيف تدرس وتفسر هذه الظاهرة الأدبية فى الدوريات الأجنبية ، وعندهم المعادل الغربى لها . وقد اخترنا مقالتين إحداهما تعالج العنصر القصصى فى السرد التاريخى وأخرى تعالج العنصر التاريخى فى السرد الروائى .

أما المقالة الأولى فقد نشرت فى مجلة فصلية اسمها **البحث النقدى Critical Inquiry . وذلك فى عددها الأول من المجلد السابع . الصادر فى خريف ١٩٨٠ ، وعنوان العدد : «حول القصة On Narrative»** . وقد أعيد نشر هذا العدد ككتاب فى خريف ١٩٨١ كما يحدث أحياناً عندما يقابل عدد خاص من دورية بنجاح ساحق . ويبدو لنا أن طرح تصور هذا العدد وتحليل إحدى مقالاته قد يلقى ضوءاً على دلالة الترحيب به فى الأوساط النقدية . ويجدر بنا قبل أن نتطرق إلى محتواه أن نوضح بشكل أدق عنوانه ، فهو ليس عن الرواية بل عن المروى. فمصطلح القصة **narrative** مرتبط بالسرد القصصى عموماً ، على خلاف خصوصية مصطلح الملحمة أو الرواية . فهما يمثلان نوعين أدبيين نشآ فى ظروف تاريخية وثقافية معينة . أما القصة فهى ظاهرة فنية لغوية تتمثل فى كل أنحاء العالم . وفى كل الأزمان ، والمراد منها ليس جنساً أدبياً إقليمياً. بل بنية القص نفسها . بما فى ذلك من حبكة وتسلسل .

وينطلق هذا العدد فى ندوة رائدة أقيمت فى جامعة شيكاغو وتناولت بالتحديد الموضوع التالى : «القصة : وهم التسلسل

Narrative: The Illusion of Sequence

ومما لا شك فيه أن التسلسل الفنى هو لب القص وجوهره ، فلا يمكن أن نتصور قصة بلا سلسلة تعاقبية . فالخيط السردى يربط الأحداث والشخصيات الروائية ربطاً محكما ، ومع هذا فقد طلع كتاب بروايات ثارت على مبدأ التسلسل التعاقبى وسميت بالرواية ـ الضد **anti-novel** أو القصة ـ الضد **anti-narrative** وقد قام نقاد ومفكرون على دراسة ظاهرة نشوء الرواية . ومن ثم انقلابها وثورتها على مواضعاتها . وتحولها إلى الرواية ـ الضد ، أو القصة ـ الضد . رابطين بين هذه التحولات الفنية والتغيرات فى المجتمع الأوربى . ومستخدمين منهجيات مستقاة من سوسيولوجية الأدب . والحقيقة أن موضوع الندوة يشير إلى مفهوم يتشكك فى واقعية القصة ، فهو يقدمها على أساس كونها تعبيراً عن وهم التسلسل والترابط . وكأن الترابط غير وارد أصلاً فى تعاقب الأحداث وأنه مضاف إليها ومشكل لحبكتها . وهذه نقطة تدعونا إلى التأمل ....

هل التسلسل القصصى خيط وهمى يربط بين ماهو مبعثر ومنفرط ؟ وإن كان بحق وهما يشكل الأحداث ويضفى عليها طابعاً فنياً فما دور هذا الوهم الفنى فى المجتمع ؟ وما موقفه من الإيديولوجية السائدة ؟ .

هذه التساؤلات لم تطرح مباشرة ولكنها كامنة فى الموضوع والعنوان . وقد قام رئيس تحرير المجلة ج . ت . ميتشيل بجمع المقالات التى قدمت فى الندوة بعد أن راجعها أصحابها . آخذين فى الاعتبار المناقشات التى صاحبت الندوة . والتساؤلات التى طرحت فيها . ولو راجعنا أسماء المشاركين فى العدد لوجدنا نخبة من المفكرين من مختلف الحقول المعرفية . غير مقتصرة على أهل الأدب ونقاده . وهذا يشير إلى أن تيار التخصص المغلق على ذاته قد انحسر ليفتح المجال للقاء بين التخصصات المختلفة **interdisciplinary** ، وقد قامت علاقة لقاء أكثر منها علاقة حوار بين

التخصصات ، لأن العدد يفتقر إلى التفاعل الخلاق . فنجد مثلاً المتخصص فى التاريخ «**هايدن وايت**» يتحدث من منطلقه ، والمتخصص فى علم النفس «**روى شايفر**» يفعل كذلك ، وأستاذ الفلسفة «**بول ديكور**» يكتب عن الزمن القصصى من خلال مفاهيم فلسفية . أما «**فيكتور ترنر**» أستاذ علم الأنثروبولوجيا ، فأمثلته مستقاة من شعوب أفريقية عايشها ميدانياً ، وأما النقاد فمنهم من يستشهد بقصص رمزية . كما فعل «**فرانك كيرمود**» فى دراسته **لكونراد** . ومنهم من يدلل على موقفه من خلال الحكاية الشعبية وأشكالها المختلفة . كما فعلت «**بربارا سمث**» . وهكذا يعكس هذا العدد تباينا واضحا فى المنهجيات والخلفيات . إلا أنه يسهم فى إرساء مبدأ التبادل الفكرى بين مختلف الحقول . وهو بهذا يشكل خطوة مهمة فى مسيرة الحوار الثقافى . ويبدو لى أن نجاح هذا العدد لايعتمد على الأسماء اللامعة التى شاركت فيه فقط . بل يرجع إلى تطلع الباحثين نحو التعرّف والاستفادة من دراسات زملائهم فى التخصصات المجاورة فى العلوم الإنسانية . وفى هذا بدايات لاستدراك الانفصام الأكاديمى القائم بين هذه التخصصات المعرفية ، أى إن الفكر الغربى قد بدأ يتلمس طريقه إلى وحدة المعرفة الإنسانية . ولكن بين الرغبة والفعل وبين التطلع والتحقق ، بون شاسع ، فالعدد محاولة أولى بكل مافى المحاولات الأولى من اضطراب وركاكة . وبكل ما فيها من صدق وعطاء .

١ ـ العنصر القصصى فى التاريخ

المقالة التى اخترناها بعنوان «قيمة العنصر القصصى فى تصوير الواقع» (ص ٥ ـ ٢٧) كتبها «**هايدن وايت**» أستاذ التاريخ فى جامعة كاليفورنيا (فرع سانتاكروز) . وهو مؤلف الكتب التالية : **أقاليم الحديث ، مقالات فى النقد الثقافى . التراث اليونانى ـ الرومانى . ماوراء التاريخ : الخيال التاريخى فى القرن التاسع عشر فى أوربا .**

ويستهل «**هايدن وايت**» مقاله بربط القصة بالإنسانية ، ويرى فيها قاعدة إنسانية أو عاملا مشتركا بين كل الثقافات ، ويرى أن رفض القص هو بمثابة رفض المعنى . ولكن هذا لايعنى بالنسبة إليه أن القصة هى القالب المطلوب لنقل الأحداث وعرضها وتصوير الواقع . وهو يرى أن التاريخ بمفهومه العام لايقتصر على الأسلوب القصصى لتوصيل المعنى ، بل يستخدم أشكالاً أخرى ، كالتأمل والتحليل والتلخيص . وقد رفض مؤرخون مثل **توكفيل Tocqueville** و**بركارت Burkhardt** و**بروديل Braudel** استخدام الأسلوب القصصى فى بعض أعمالهم التاريخية ، أى إنهم لم يكتبوا عن الماضى من خلال قالب قصصى له بداية ووسط ونهاية .

وقد قام البنيويون بالتمييز بين الحديث والقص ، فالأول شامل ، غايته التوصيل . أما القص فهو حديث من نوع معين ، هو حديث ذو شروط محددة ، لأنه يوصل من خلال قالب معين وشكل خاص . ويرجع هنا «**وايت**» إلى ماقاله «**جينيت**» Genette **من أن الشكل القصصى يوحى بالموضوعية ، لأنه يتحاشى ضمير المتكلم فى السرد . ويستخدم ضمير الغائب ، وهو حديث متعلق بالماضى . وهكذا يخيّل لنا ونحن نقرؤه كأن الأحداث تتحدث عن نفسها ، وتتوالى بدون تدخل مؤلف خارجى . ومن الناحية القصصية نسمى هذا النوع من السرد بوجهة النظر الموضوعية ، إلا أن موضوعيته فى حقيقة الأمر أقرب إلى الوهم ، لأنها تتحقق عبر أساليب سردية ، وتكنيك فنى . وليست ناتجة عن غياب وجهة نظر المؤلف كما قد يبدو للقارئ أو المستمع .**

أما مايهم هايدن وايت فهو أن يثبت أن القصة من حيث هى قالب أدبى لاتمثل نضوجا فى فن التاريخ بل تمثل موقفا . فهى تفرض قالبا شائعا على توالى الأحداث . يحمل بين ثناياه بعدا إيديولوجياً . وهو يرى فى هذا الزعم القائل بأن التاريخ فى مراحل نضوجه يكتسب أسلوباً قصصياً إنما هو محاولة تبرير القوالب الغربية المعاصرة ، ويرمى فى مقاله إلى تفنيد موضوعية التاريخ القصصى . أى التاريخ الذى يبدو وكأن له بداية ونهاية وحبكة قصصية . ويرى صاحب المقال فى هذا النوع شكلاً من أشكال سرد التاريخ ، وهذا الشكل مرتبط ثقافيا وزمنياً بمرحلة فكرية وإيديولوجية معينة . **ويحاول وايت فى مقاله أن يشرح كيف أن الأشكال المغايرة لسرد التاريخ فى التراث الغربى كانت نابعة من منطلقات معينة ومتجاوبة مع المرحلة والإيديولوجية الفكرية السائدة حينذاك . وليس هناك قالب أنضج وأكمل من آخر . بل هناك قوالب تلائم مراحل معينة وإيديولوجيات وتصورات متباينة للواقع ، أى بمعنى آخر يرفض وايت** فكرة التفوق الفكرى للأشكال الغربية المعاصرة لسرد التاريخ .

وهنا نرى كيف أن علاقة الأنواع الأدبية بمجتمع معين قد أدت إلى معالجة مايمكن أن نسميه بالأنواع التاريخية وعلاقتها بمجتمع معين ، فكما أن العلاقة الأولى تدرس فى سوسيولوجية الأدب فمؤلف المقال يقدم مايمكن أن يسمى بسوسيولوجية التاريخ .

ويرى **وايت** أن احتواء الأحداث فى قالب قصصى ، وربطها فى حبكة روائية . لايصبح مشكلة فى الفكر الإنسانى إلا عندما يبدأ الفكر فى التمييز بين الخيال والواقع ، فعندما يتساوى التخيل والواقع فى ثقافة ما ، لاتكون مشكلة القالب القصصى للتاريخ واردة . أما عندما يميز الفكر الإنسانى بين المستويين . فحينذاك يصبح لشكل السرد التاريخى وقالبه أهمية ، لأن التمييز بين المستوى الخيالى والواقعى يعنى أن الفكر يربط بين الحقيقة والواقع ، وهذا يمثل رؤية . ويرجع **وايت** إلى تمييز قام به عالم النفس البنيوى **جاك لاكان** Lacan بين نوعين من الأحاديث : حديث الواقع من جهة وحديث التخيل أو الرغبة من جهة ثانية . ويضيف وايت أن تقديم حديث الواقع فى قالب حديث الرغبة هو محاولة لترويجه وتقريبه من القارئ ، أى إن إضفاء البنية القصصية على أحداث الواقع يلعب دوراً مهماً فى تصور هذا الواقع وتقبله . إن مؤسسات الأنظمة الرسمية تزعم أن التاريخ لم يكتمل ولم يصبح تاريخاً إلا عندما صار قصصياً . إن تواجد أشكال أخرى لتصوير الواقع التاريخى بدون الاستعانة بالقالب القصصى تشير إلى أن هذه الأشكال المباينة كانت أنسب وربما أصلح من القوالب المعاصرة فى بيئتها الثقافية .

ويرجع **وايت** إلى ثلاثة أشكال لسرد الواقع وأحداثه فى التراث الأوربى وهى :

١ ـ الحوليات **Annals**

٢ ـ الأخبار **Chronicles**

٣ ـ التاريخ **History**

ونحن نقدم ترجمات تقريبية وإن كانت لا تفى بشكل كامل بالأصل الأجنبى ، فاستعمال «التاريخ» فى النقطة الثالثة هو استعمال ضيق للكلمة . ويعنى السرد بشكل قصصى للأحداث . فى حين ترتبط الحوليات والأخبار (كرونيكل) بالتعاقب الزمنى . وهذا قد لايبدو واضحا فى المصطلحات العربية المناظرة . إلا أنه وارد فى أصل الكلمات الإنجليزية ، فلو بحثنا عن جذورها لوجدنا الحوليات **annals** مشتقة من الأصل اللاتينى **annales** ، وهو جمع للظرف **annalis** ومعناه «سنويا» . من ثم كانت ترجمته بحوليات . أما الأخبار **Chronicles** فالأصل يرجع إلى اليونانية **Chronika** . وهى صيغة الجمع لكلمة **Chronikos** التى تعنى «زمنياً» وهى مأخوذة من كلمة **Chronos** . وهو العملاق الميثولوجى الذى يمثل الزمن وقد ثار عليه ابنه زوس . ونرى مما سبق أن المصطلحين الأولين مشتقان من فكرة الزمن . أما المصطلح الثالث **history** فهو يعنى قصة وتاريخا فى آن واحد . ويقوم **وايت** بتقديم أمثلة على هذه الأشكال وخصوصاً الشكلين الأولين . ليبرهن على أنها تاريخ وليست شبه تاريخ كما يدّعى المعاصرون . وليبرهن على أن التاريخ لايحتاج إلى نسق قصصى ليستحق أن يصنف تاريخا . ويمكننا أن نوضح الفروق بين هذه الأنواع التاريخية بالقول إن الحوليات لا تحتوى على عنصر قصصى ، فهى سجل أو قائمة أحداث مرتبة ترتيباً زمنياً . أما الكرونيكل أو الأخبار فتبدو وكأنها تروى قصة وتطمح إلى احتواء الأحداث فى قالب قصصى ، ولكنها لاتحقق ذلك ، فهى لا تقوم بقفل المسيرة التاريخية عند عرض الأحداث وتسلسلها الزمنى بل تتوقف عند زمن معين ولا تحل الإشكالات



القائمة .

وهكذا تُصور الحوليات الواقع التاريخي بلا قالب قصصي ، أما الأخبار فتصوره في قالب شبه قصصي ، أي قالب قصة غير منتهية . وتزعم المؤسسات الفكرية المعاصرة في الغرب ـ كما يقول **وايت** ـ أن المؤرخ مهما كان موضوعياً وأميناً في نقله للأحداث وتقييمه لها فإن حولياته أو أخباره لاتشكل تاريخاً إذا لم تكن مسرودة في نسق قصصي مكتمل . وقد قال **كروتشه** : لا تاريخ بلا قصص ، كما أن الفيلسوف **كانط** كان قد قال : إن التحليل أعمى عندما يكون بلا قصص . أما **وايت** صاحب المقال فيدافع عن الحوليات والأخبار ، ويرفض تصنيف هذين النوعين كشكلين فقيرين وناقصين للتاريخ . ولكي يبرهن **وايت** على قوله فإنه يقوم بتحليل مثالين مما يسمى تعسفاً بالأشكال التاريخية الناقصة : الحوليات والأخبار .

أما بالنسبة للحوليات فيحلل **وايت** سجلاً تاريخياً ليبرهن على أنه لم يكتب بشكل قصصي ، لأنه ينطوي على تصور للواقع وعلاقاته لا يحتاج إلى قولبة قصصية . ويأخذ مثالاً لذلك **حوليات سان جال** ، وهي حوليات منسوبة إلى مدينة سان جال في سويسرا ، ويبدو شكل هذه الحوليات المسجلة لأحداث ربع قرن مقتضباً وجافاً كما يلي :

٧٠٩	شتاء قاس ، مات الدوق **جوتفريد** .
٧١٠	سنة قاسية وقليلة المحصول .
٧١١	
٧١٢	الفيضان في كل مكان .
٧١٣	
٧١٤	مات بيبين محافظ القصر .
٧١٥	
٧١٦	
٧١٧	
٧١٨	دمر تشارلز الساكسون .
٧١٩	
٧٢٠	حارب **تشارلز** الساكسون .
٧٢١	طرد **فودو** العرب من منطقة أكويتين .
٧٢٢	محصول كبير .
٧٢٣	
٧٢٤	
٧٢٥	جاء العرب لأول مرة .
٧٢٦	
٧٢٧	
٧٢٨	
٧٢٩	
٧٣٠	
٧٣١	مات نيافة القس **بيدى** .
٧٣٢	حارب **تشارلز** العرب في بوتييه يوم السبت .
٧٣٣	
٧٣٤	

ويستقرىء **وايت** من هذا السجل التاريخي أن المجتمع نفسه كان مهدداً بالانقراض ، فكل الوقائع المذكورة تمثل أحداثاً جليلة ، وهي تسجل الكوارث الطبيعية بجانب الحروب ، من غير شرح لدوافع الحرب ، وذلك راجع إلى أن الحروب كانت تبدو كالظواهر الطبيعية ، كالفيضان والمحصول الزراعي ، غير قابلة للتفسير . كما أن الغزوات الدفاعية والهجومية كانت تُسجل بنفس الأسلوب التقريري . إن الحوليات لاتستهل بمقدمة ، بل يوضع على رأس القائمة الكلمات التالية **Anni Domini** ومعناها «سنوات الميلاد» . والترجمة الحرفية هي «سنوات سيدنا» . وبعدها نجد عمودين أحدهما يمثل الأحداث والآخر السنوات ، وليس هناك خاتمة بل توقف . وعدم وجود اختتام راجع إلى عدم وجود فاعل رئيسي . ولهذا أيضا نجد في السجل فراغات ولا استمرارية ، وغياب الرابط السببي بين الأحداث . أما المؤرخ المعاصر ، فيعكس المؤرخ الحولي . يبحث عن الاستمرارية والتسلسل بين الأحداث . في حين يجد المؤرخ الحولي عنصري الاستمرارية والتسلسل في توالي السنين . ويتساءل **وايت** من أقرب إلى الواقع ؟ ولماذا نضفي صفة الواقعية على سرد تاريخي يفترض الترابط والاستمرارية بين الأحداث ؟

يرى **وايت** أن الحوليات تصور عالما يكون الموت والكوارث حاضرة فيه ، وهو عالم يكون فيه الإنسان مفعولاً به ، وليس عالماً يكون فيه الإنسان فاعلا . أما الفراغات ـ حين لايسجل المؤرخ الحولي أي حدث ـ فتدل على أن المؤرخ لايرى بأساً في ترك سنين مفرغة من الأحداث الجليلة بعكس عالمنا الذي يريد أن يملأ كل ثغرة يجدها . ومع أن الأحداث لاتتوالى أو تتلاحق بشكل منتظم في الحوليات فإن عنصر الانتظام والتوالي يتحقق في عمود السنين ، فتاريخ الحوليات يدور حول السنوات وليس الأحداث . ومن ثم نرى غياب المحور الاجتماعي في هذه الحوليات . وهنا يستشهد **وايت** بالفيلسوف **هيجل** الذي يرى أن الشكل القصصي للتاريخ ينبثق من ارتباطه بنظام سياسي أو اجتماعي ، أي بالشرعية والسلطة . أما في الحوليات ، فذكر غزوة أو صد هجوم ليس موضوعا قانونياً بل يحدث هذا ككل شيء وفقاً للمشيئة الإلهية . ولهذا لاتحتاج إلى تعليق أو تفسير ، بل يربط بالسنة الميلادية ، سنة سيدنا ، كما تقول الحوليات .

يرى **وايت** أن الأخبار (الكرونيكل) تثبت مقولة **هيجل** ، فكلما ازداد وعي المؤرخ وتصاعد اهتمامه بشرعية النسق الاجتماعي السائد ، مال إلى استخدام القالب القصصي في سرده للتاريخ . وهكذا يكون مؤرخ الحوليات غير مفتقر إلى الحس والإدراك ، ولكن تصوره للعالم لا يفرض عليه ذكر الأحداث في قالب قصصي ، فهناك محوران واضحان في تفكيره : فهو يصنف الأحداث التي تتسم بالندرة في عمود ، والأعوام المتلاحقة في عمود مواز . إنه يعتمد على مبدأ التوازي في عملية التاريخ وليس على مبدأ الترابط . أما الأخبار ففيها فاعل رئيسي . وقد تدور حول شخص أو مدينة أو إقليم أو مؤسسة أو معركة . وفيها ترابط يعتمد على الزمنية . وإن كان يتوقف بلا اختتام .ويؤكد **وايت** أن الأخبار ليست مرتبة أعلى من الحوليات ، بل هي شكل مباين لتصوير الواقع . ويسوق وايت مثالا لهذا **أخبار فرنسا** لمؤلفه ريشيرس ، المكتوب في عام ٩٩٨ م في ريمز **Reims** وهو مكتوب في شكل أخبار موضوعها الرئيسي هو فرنسا وصراعاتها ، ولها مركز جغرافي هو المدينة ريمز . ولهذا التاريخ الخبري نقطة بداية ، وهي سنة الميلاد . وفيه يتبع السياق الإخباري السياق الكرونولوجي (الزمني) ، ولكنه يتوقف تاركاً للقارئ فرصة التأمل في الموضوع . ويرى **وايت** أن مؤلف هذه الأخبار مرتبط أصلاً بالسلطة والترويج لها ، فهو مثلا يبدأ بذكر اسم وليه **patron** ثم يستشهد بأعلام ومفكرين يمثلون السلطة الفكرية ، كما أنه يكثر من ذكر أبيه والله . ولكثير من الأخبار مغزى أخلاق وقيمة وعظية ، يراد منها إرساء قيم معينة .

ويختتم **وايت** مقاله بالقول إن إضفاء طابع القصصية على الواقع هو من باب قولبة الواقع وجعله مرغوباً فيه ، ومنطقيا ومقبولاً . أما المؤرخون المعاصرون الذين يتقدمهم **وايت** فيرون في الشكل القصصي شكل الواقع . وبهذا جعلوا من الشكل القصصي ميزة وقيمة عند تمثله في عمل تاريخي ، وأصبح في عرفهم علامة موضوعية العمل وجديته وواقعيته . مع العلم بأن الشكل القصصي كما يرى **وايت** ليس أكثر من إضافة معاصرة . فلو نظرنا إلى الواقع التاريخي فهل نجد فيه حقا بداية ووسطا ونهاية كما في القصص ، أم أنه تتابع بلا بداية ولانهاية ؟

وقد نختلف أو نتفق مع مايقوله **وايت** ونتساءل معه ما الشكل الأنسب لسرد أحداث الواقع ؟ وهل للشكل قيمة إيديولوجية ؟ ولكن مع هذا يبقى المقال مثيراً ونقطة انطلاق للتأمل في أشكال سرد الأحداث أو الأنواع التاريخية في تراثنا ، ومدى ارتباط هذه الأنواع بفلسفات فكرية وإيديولوجية معينة .

٢ ـ العنصر التاريخي في الرواية

والمقالة التي اخترناها لطرح هذا الموضوع قد قام بكتابتها **جوزيف ترنر** **Joseph Turner** من جامعة جونسون سميث ، وعنوانها «أنواع القصة التاريخية : مقالة في التعريف والمنهجية» ، وقد نشرت هذه المقالة في مجلة فصلية اسمها **النوع الأدبي** **Genre** في عددها الثالث من المجلد الثاني عشر (ص ٣٣٣ ـ ٣٥٥) ، وهو عدد خاص بالرواية ونشر في خريف ١٩٧٩ . ويبدأ ترنر مقاله بتصحيح

مقولات شائعة عن الرواية التاريخية . ويخص بتحفظاته ناقدين مهمين في الموضوع هما : **فليشمان ولوكاش** . فقد كتب الأول كتاباً بعنوان : **الرواية التاريخية من والترسكوت إلى فيرجينيا وولف** . ١٩٧١ . كما كتب **لوكاش الرواية التاريخية** التي ترجمت إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٢ وإلى العربية عام ١٩٧٨ (وقد قام بترجمتها **صالح جواد الكاظم** . ونشرتها دار الطليعة في بيروت) .

والمشكلة في كتاب **فليشمان** ـ كما يقول ترنر ـ هي أن الناقد لا يوضح مفهوم الرواية التاريخية . ويكتفي بالقول بأنها معروفة ولا داعي لتعريفها . وهكذا تبقى الأمور مبهمة في كتابه . هذا بالإضافة إلى أن تمييز الناقد فليشمان بين الرواية والتاريخ مبني على أن غايتها واحدة وأساليبها مختلفة . وهو يتوصل إلى هذا التمييز من خلال عملية انتقائية ، مستخدما مفاهيم وتعريفات لمؤرخين مختلفين . ويقول **ترنر** ـ صاحب المقال ـ إنه كان يمكن التوصل من خلال عملية انتقائية مباينة إلى العكس . وهو أن للتاريخ وللرواية غايات مختلفة وأسلوبا واحدا .

وامتدادا لذلك يرى **ترنر** أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس بالبساطة المزعومة . ويرى أن التعريف لايمكن التوصل إليه من خلال السمات الشكلية للنوعين : التاريخ والرواية ، فهو يرى أن الاختلاف بينهما لايرجع إلى الشكل . وأن خصوصية الرواية التاريخية تقبع في المضمون نفسه . كما أن هناك ثلاثة أنواع متباينة من الروايات التاريخية . لاينبغي الخلط بينها ، فهناك الرواية التي تلفق الماضي وتخترعه . والراوية التي تقنّع الماضي وتوريه . والرواية التي تبعثه وتجدده . أما دوافع كتابة الرواية التاريخية فهي مختلفة . ولايمكن حصرها في دافع معين . وهذا ينطبق أيضاً على دوافع قراءة الرواية التاريخية . كما يقول **ترنر**.

إن تصنيف رواية ما على أنها تاريخية يعني ـ كما يقول **ترنر** ـ أننا نفترض أن النص روائي وتاريخي . أي إن مفهوم النوع مرتبط بعنصرين : الروائية والتاريخية . وهكذا يميز القارئ بين الرواية التاريخية وغيرها من الروايات . كما أنه يميز بين الرواية التاريخية والتاريخ القصصي . وهذا التمييز الثاني يجب أن يأخذ في الاعتبار الأنواع الثلاثة للروايات التاريخية السابقة الذكر . ولايتعامل معها على أنها صنف واحد كما فعل **فليشمان** حينما عد الراوية تاريخية عندما تكون أحداثها في الماضي ، وعندما تحتوي على وقائع تاريخية ويكون أحد أبطالها شخصية تاريخية . فلو طبقت هذه الشروط لوجدنا روايات تاريخية معروفة مثل **Middlemarch** **لجورج إليوت** (١٨١٩ ـ ١٨٨٠) وكذلك **Absalom, Absalom** **لوليم فوكنر** (١٨٩٧ ـ ١٩٦٢) تفتقر إلى الشرط الأخير . وهو وجود شخصية تاريخية في الرواية . ويرى ترنر صعوبة تواجد كل هذه الشروط في كل الروايات التاريخية . إلا أن بعضها قد يوجد في نوع من أنواع الرواية التاريخية . ويضيف ترنر أن تواجد شخصية تاريخية إنما يحصل في الرواية التي يسميها بالرواية التاريخية ـ الوثائقية . وهذا ليؤكد المؤلف الروائي علاقة روايته بالتاريخ المسجل . وهناك نوع آخر من الراوية التاريخية الذي يسميه ترنر بالرواية التاريخية ـ المقنّعة . ويسوق مثالا لها رواية لكاتب أمريكي **هو روبرت بن وارن All the King's Men، وهي لاتحتوي على شخصيات أو أحداث حقيقية . ولكنها تقترب من التاريخ الوثائقي . لأن بعض الشخصيات الروائية ليست إلا قناعاً لشخصيات تاريخية معروفة . والنقطة المهمة في هذا النوع من الروايات التاريخية هي ربط الراوية بالتاريخ المسجل . ويمكن القول إن العلاقة هي علاقة تورية . وهذه الرواية التاريخية ـ المقنعة تحتل مكاناً وسيطاً بين التاريخ الوثائقي والتاريخ الملفق . ويمكن تصور** قراءات مختلفة لهذه الرواية ، فقد يقرؤها قارئ قراءة أليجورية . ويربطها ربطاً وثيقا بالماضي التاريخي ، وقد يقرؤها آخر كرواية تصف أحداثاً وهمية متخيلة . أما النوع الثالث فهو الرواية التاريخية ـ الملفقة ، وفيها تكون كل الشخصيات والأحداث ناشئة عن خيال المؤلف . ويصعب تمييز هذا النوع عن بقية الروايات،فالروايات الواقعية كلها تبدو وكأنها روايات تاريخية ـ ملفقة . لأنها تطمح إلى إعطاء شعور للقارئ بأنها قد حدثت حقا . وقد قال الناقد **جورج لوكاش** إن الرواية التاريخية لا تختلف عن غيرها من الروايات ، فالبنية الروائية وتصوير الشخصيات واحد . ولكن **ترنر** يقول إن هذا قد يصح على الجنس الأدبي . ولكنه لا يصح على النوع الأدبي . فمع أن الرواية بوصفها جنسا أدبيا تحمل نفس السمات العامة . سواء كانت تاريخية أو لا تاريخية . إلا أن النوع المتفرع من هذا الجنس المسمى بالرواية التاريخية له خصوصيته التي لاتنطلق من التكوين والنسق العضوي بل من علاقة المؤلف الروائي بروايته . وقد يمكن التعميم فيقال إن مصطلح الرواية التاريخية ـ الملفقة يصح كلما ابتعدت خلفية الرواية في الزمن . هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية هناك فرق آخر ، ففي الرواية الواقعية يتصرف الروائي عموماً وكأنه مؤرخ . إلا أن كيفية معرفته للقصة غير واردة . على عكس الرواية التاريخية ـ الملفقة . ففيها تساؤل وتأمل في كيفية معرفة التاريخ . ويضيف **ترنر** أن هذا التقسيم النوعي للرواية التاريخية لايعني أن كل الروايات تنتمي إلى صنف أو آخر . بل تتواصل هذه الأنواع . على الدوام . وهناك فرق أنطولوجي بين هذه الأنواع .

فالرواية التاريخية ـ الوثائقية تتقاطع مع التاريخ الوثائقي . أما النوعان الآخران : الرواية التاريخية ـ المقنّعة والراوية التاريخية ـ الملفقة . فلا سبيل إلى اعتبارهما تاريخاً قصصياً مسروداً . فالتلفيق والتقنيع محاولتان تمثلان انقطاعاً عن التاريخ الوثائقي . ويرى أكثر النقاد ، ومنهم **فليشمان ولوكاش** أن من حق الروائي الذي يكتب رواية تاريخية ـ وثائقية أن ينحرف عن الوقائع التاريخية مع محافظته على الحس التاريخي ونبضه . ولكن هناك فئة أخرى من النقاد ترى أن على الروائي أن يلتزم بالوقائع التاريخية عندما يقرر أن يكتب رواية تاريخية ـ وثائقية . ولاشك في وجود توتر في المصطلح نفسه : الرواية التاريخية ـ الوثائقية ، فالقارئ يتوقع من المؤلف أن يلتزم بالحقائق . وإلا فلماذا أطلق على روايته اسم التاريخية ـ الوثائقية ؟ كما أن القارئ يتوقع من الراوئي أن يتخيل مايبدو له . وإلا فلماذا أطلق على عمله مصطلح الرواية ؟ !

أما **أرسطو** فكان يرى أن اختيار موضوع تاريخي لا يقلل من أدبية العمل ، فبمجرد دخول الحدث التاريخي في إطار العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي . وبناء على ما يقوله **أرسطو** تقع مسئولية الروائي التاريخي ـ الوثائقي نحو أدبية العمل وليس وثائقيته . ولكن لو راجعنا الواقع الأدبي ورد الفعل الأدبي ـ كما يقول **ترنر** ـ لوجدنا أن القارئ لا ينتظر من المؤلف أن يحرّف وقائع التاريخ المعروفة ، فلو كتب روائي ـ على سبيل المثال ـ عن الملكة إليزابيث الأولى وادّعى أنها خلّفت أطفالاً شرعيين لرفض القارئ هذا الكلام ، أما إذا لفق الروائي حدثاً وقال شيئاً لا ينافي الواقع التاريخي بالنسبة للقارئ ومعلوماته التاريخية فسيكون مقبولاً ، فالقارئ يرفض تحريف التاريخ ولا يرفض تزويقه .

إن الروائي الذي يكتب رواية تاريخية ـ وثائقية يخلق توقعات تاريخية . ولكن لهذا الروائي مواضعات تختلف عن مواضعات المؤرخ ، فيمكنه ـ مثلاً ـ سد الثغرات التاريخية بما يحلو له ، وهو شيء غير مسموح به للمؤرخ الأمين . كما أن المؤرخ عند عرضه لرؤيته لابد أن يدافع عن تفسيره ويهاجم تفسيرات الآخرين والرؤى السابقة . أما الروائي فلا يفعل ذلك ، فهو يفرض رؤيته بلا حاجة إلى إدانة أو دفاع . ويضيف **ترنر** أن التمييز بين الأدب والتاريخ لا يرتكز على أساس الفرق بين العام والخاص كما قال **أرسطو** . بل على توقعات القارئ ومواضعات الكتابة التي تختلف باختلاف الرواية . ويمكن تصنيف هذه المواضعات كما يلي :

١ ـ الرواية التاريخية ـ الملفقة تعتمد على مواضعات الرواية الواقعية . وهي تبتعد عن كل ما يناقض الواقع ، وفيها يتصرف الراوي وكأنه المؤرخ في الرواية ، متحدثاً عن واقع خارج النص . ولكن مع هذا تحافظ الرواية التاريخية ـ الملفقة على استقلالها الذاتي .

٢ ـ الرواية التاريخية ـ المقنعة تشبه الرواية التاريخية ـ الملفقة ، لتفضيلها للصيغة الروائية الواقعية . وهي تتبع نفس المواصفات والتوقعات التي

كنا تتحدث عنها في قراءة الرواية التاريخية ـ الملفقة ، مع فارق مهم ، هو أن القارئ ينتظر من الروائي أن يخفي ويقنّع الوقائع التاريخية ففي هذه الرواية تحديثان مزدوجان . وفيها تصبح القراءة مزدوجة بالضرورة . ويمكننا القول إن في هذا النوع من الرواية التاريخية ـ المقنعة يفسر القارئ الأحداث تاريخياً بشكل استعاري ، مستحضراً ما قد قرأه في الرواية ، ومقابلاً بينه وبين الأحداث التاريخية الخارجية عن النص الروائي . ولهذا تبقى هذه الرواية التاريخية محافظة على استقلالها الذاتي .

٣ ـ الرواية التاريخية ـ الوثائقية تحافظ على استقلالها الذاتي ، وهي تخضع خضوعاً تاماً للحقائق التاريخية ، ذلك لأن للروائي حقوقاً أكثر من المؤرخ في التصور ، وهو غير مضطر لأن يعترف بدوره في اختراع التفاصيل .

وفي كل هذه الأنواع من الروايات التاريخية يتجنب الروائيون الإشارة إلى أنفسهم لكيما تبدو الرواية ذات وزن تاريخي . ومع هذا فهناك أدباء طليعيون مثل **جون بارث** ، عكسوا هذا التقليد وخلقوا الأدب التاريخي الساخر الذي يسخر من المواضعات النوعية لهذه الأشكال الأدبية ـ التاريخية .

ويختتم ترنر مقاله مضيفاً إليه ثلاث صيغ من الوعي التاريخي المأخوذة عن **هيجل** وهي :

١ ـ الوعي الأصلي . **original**
٢ ـ الوعي التأملي . **reflective**
٣ ـ الوعي الفلسفي . **philosophical**

ويرى ترنر أن هذه الصيغ تنطبق على الروائيين التاريخيين كما تنطبق على المؤرخين . فمن الروائيين من يكتب من خلال الوعي الأصلي ، وهم يهتمون باستعادة الماضي كما كان ، ثم منهم من يكتب من خلال الوعي التأملي ، وهم يهتمون بربط الماضي بالحاضر . وأخيراً فإن منهم من يكتب من خلال الوعي الفلسفي ، واهتمامهم ينصب على كيفية كتابة التاريخ : وهذه الصيغ الثلاث من الوعي لا تتوازى مع الأنواع الأدبية السابقة الذكر بل تتخللها .

• • •

وهكذا نرى من خلال تقديم المقالين السابقين متى وكيف ولماذا تتلاحم الرواية بالتاريخ . وكيف يتغلف التاريخ بالقصة . ويفرض السؤال الملح نفسه دائماً وأبداً : هل تنطبق كل هذه التفسيرات والتصنيفات على تجاربنا الأدبية وأشكالنا التاريخية ؟

٢ الدوريات الإنجليزية

جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده

تحتفل الدوائر الأدبية والنقدية هذا العام ، بالذكرى المائة لميلاد جيمس جويس ، الكاتب الروائي الأيرلندي ، الذي تحولت رواياته الأربع إلى «حجر أساس» فريد لكل نزعات التجديد الأدبي في القرن العشرين ، لا في مجال الإبداع فحسب ، بل في المجالات المختلفة للدراسات النقدية .

وستكون ذروة هذا الاحتفال حلقة البحث الأدبي والنقدي الكبير ، التي ستعقد في العاصمة الأيرلندية (دبلن) يوم ١٦ يونية القادم ، تحت إشراف قسم النقد في كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأيرلندية .

ولاختيار هذا اليوم مغزى خاص ، لأنه اليوم الذي «حدده» **جويس** «لأحداث» روايته الكبيرة الأولى «**يوليسيز** **Ulysses**» ، التي كانت أول الأعمال الكبرى **لجويس** ، التي غير بها مسار مفهوم الإبداع الأدبي وعلم النقد الحديث . ويتصدر البحث الأستاذ **ريتشارد إلمان** **Richard Ellman** صاحب أكبر ترجمة نقدية لحياة **جويس** وتكوينه الفكري والنفسي ، وهي الترجمة التي صدرت لها في شهر فبراير الماضي ـ شهر مولد **جويس** ـ طبعة جديدة عن دار الأوديسية ، زودها إلمان ، ومجموعة صغيرة من تلامذته ، بثلاثة «مفاتيح» أو قواميس تحليلية خاصة ، لروايتي «**يوليسيز**» ، و«**يقظة فينيجان**» **Finnigans Wake** ، لتحليل مادة الروايتين ، اللغوية والأسطورية السيكولوجية والتاريخية . كما أصدرت نفس الدار طبعة جديدة لأعمال **جويس** الكاملة . ويشترك في حلقة البحث الكاتب الروائي الأيرلندي المعاصر ، «**أنتوني بيرجيس** **Anthony Burgess**» ، الذي وضع أشهر «مختصر» لرواية «**يقظة فينيجان**» ، واشترك مع **إلمان** في وضع القاموس التحليلي للمادة الأسطورية ، والتاريخية للرواية .

وقال **بيرجيس** في مقدمته لمختصر «**يقظة فينيجان**» Finnegans Wake :

.. «وبالنسبة لكتاب آخرين ، غير أكاديميين مثلي ، يعد **جويس** هو الكاتب الروائي للروائيين ، على الرغم من أنه لا يمكن أن توصف «**يوليسيز**» و«**يقظة فينيجان**» بأنهما روايتان . ذلك أنه إذا كان الفن القصصي هو في تحويل أحاسيس الحياة ومشاعرها إلى بنيان يتمتع ببعض ما يتميز به المؤلَّف الموسيقي من تشكل وتحكم ذاتي ، فإن **جويس** ـ على ذلك الأساس ـ يعد أباً لنا جميعا ، نستطيع أن ندرسه على الصعيد البنائي ، مكتشفين مبادئ التطور السيمفوني متمثلة في مكر في فصول من «يوليسيز» ، مثل فصل «سيرسيه» أو فصل «ثيران الشمس» ، ولكنها متجسدة على المستوى «الذري» في نسيج العبارة واختيار المفردات أو نحتها ..» .

ولكن النقد الحديث ، الذي كان قد اهتدى بما أرشدته إليه أعمال **جويس** نفسه من أسس نظرية ، جمالية وفكرية ، في كتابات **برجسون وكارل يونج وليفي بريل** ، **وشتراوس** وغيرهم ، عاد فأقام بناء نقديا ، نظريا وتحليليا متكاملا ، معتمدا على أعمال **جويس** نفسها ، أو على الأعمال التي فتح لها الكاتب الأيرلندي طريق التجديد والنفاذ إلى أعماق جديدة لم

تكن مكتشفة من قبل ، من «أحاسيس الحياة ومشاعرها» .

وقد تحولت دراسة أعمال جيمس جويس الروائية بوجه خاص - إذ إنه كتب مسرحية واحدة هي (المنفيون Exiles) ومجموعة واحدة من الشعر (قصائد ، كل واحدة بنس Poems Penny Each) وعدة مقالات نقدية جمعت بعد وفاته في مجلد واحد ، تحولت تلك الدراسة إلى ما يشبه فرعا متكاملا مستقلا من الدراسات النقدية ، وبخاصة في الولايات المتحدة ثم بريطانيا . وقد يلقى بعض الضوء على أهمية هذه الدراسات ، المقال الذى كتبه أنتونى بيرجيس في ذكرى جويس للملحق الأدبى لصحيفة «الأوبزرفر» البريطانية في أول فبراير الماضى ، تحت عنوان : «جيمس جويس : يواصل الحياة بعد مائة عام» .

* * *

«ولد جيمس جويس يوم ٢ فبراير ، عام ١٨٨٢ ، وهو يوم عيد قداس الشموع ، أو عيد التطهير . وولد إيجور سترافنسكى في نفس السنة ، يوم ١٧ يونية ، وهو اليوم التالى لعيد الزهور . ولكن الأيرلندى ، والروسى معا ، أصبحا باريسيين . وفى عام ١٩١٣ ، أدى القصيد السيمفونى «مهرجان الربيع» لسترافنسكى إلى قيام شغب عنيف فى أوبرا باريس . وفى عام ١٩٢٢ ، أدت رواية جويس «يوليسيز» - التى لم يكن طبعها ممكنا إلا فى باريس - إلى قيام شغب عنيف شمل العالم بأسره . فقد كان الرجلان اللذان لم يلتقيا أبدا ، والدىْ الثورة التى نشبت فى عالم الفن . وبعد مائة عام من مولديهما ، ما يزال هناك من يقولون إنهم لا يستطيعون «هضم مثل تلك الأشياء الحديثة» ، مشيرين بذلك إلى ما قد يكونون قد سمعوه ، أو سمعوا به ، أو رأوه لواحد من الرجلين أو لكليهما معا . ولكن جويس وسترافنسكى معا لم يعودا حديثين ؛ إنهما فنانان كلاسيكيان بقدر ما يتمتع به جوته وبيتهوفن من كلاسيكية . ومع هذا فإن تأثيرهما هو ما يستمر مصدرا للقلق .

وأترك الآن الاحتفال بسترافنسكى للموسيقيين . ولكننى فى إحياء الذكرى المئوية لميلاد جويس ، لن يكون على أن أكتب عنه بوصفى قارئا ، أو زميلا له فى الكتابة ، أعمل - إلى حد ما - فى ظله ، بل بوصفى شخصا تبين ، حينما كان ما يزال صبيا ، أن بينه وبين جويس نوعا من القرابة فى التكوين والمزاج .

إننى أيرلندى مثله ، ومثله أيضا كاثوليكى . وعلى الرغم من أننى ولدت ونشأت فى انجلترا - بمدينة منشستر - فإن «دبلن» التى عشقها جويس وكتب عنها ، كانت بالنسبة إلينا هى «العاصمة» ، ولم تكن لندن كذلك .

وقد كان جويس كليل البصر ، مفطورا بموهبة الموسيقى ، وهكذا كنت أنا ، وما أزال . ولقد بدأت أفقد إيمانى وأنا فى السادسة عشرة . وحينذاك حدث أن قرأت لأول مرة ، رواية جويس الأولى : «صورة الفنان فى شبابه A Portrait of the Artist as a Young Man

وقد أخافتنى الموعظة الهائلة - فيها - من الجحيم ، حتى لقد ردتنى إلى عالم المؤمنين .. ومع هذا لم أستطع أن أقاوم دبيب الأشياء التى كانت تبعدنى عن الإيمان .. ولم أكن أعود إلا إلى «الصورة ..» مرارا لكى أعثر على المبرر الجليل والإلهى ، لمجرى ذلك الإيمان .

ومن الطبيعى ، أنك طبقا لما قال جويس ، لا يسمح لك بأن تتخلى عن الكنيسة إلا إذا عثرت على بديل روحى لها . وقد كان الفن وحده ، هو ما قدم ذلك البديل ؛ ففى الفن ، الذى كان معناه الأدب عند جويس ، يمكنك أن تجد الكهنة والنعمة المباركة بل الشهداء .. وهكذا ، فإذ كنتُ عاجزا عن أن أكون كاثوليكيا جيدا ، أصبح على أن أكون فنانا من نوع ما ، فكافحت ضد الجانب الإنجليزى من تنشئتى ، لكى أتعلم أن أفهم مقدار ما فى الفن من قداسة . فالفن بالنسبة للبروتستانتى الإنجليزى لا يزيد دائما عن كونه هواية ، فالإنجليزى لا يبنى كتابا مثلما يبنى جسرا ، وإنما يتركه يتراكم كوابل من القش . أما قوة جويس وحيويته فكانتا شيئا جديدا ، وكان إخلاصه الرهبانى للفن بشكل ما - فى عيون الأنجلو سكسون - عملا باريسيا ، غير نظيف ...

وحينما أصدر جويس رواية «يوليسيز Ulysses» منعت على الفور وحظرت فى كل مكان ، باستثناء باريس . فقد أكدت هذه الرواية ، بالنسبة للبورجوازية ، التعادل بين الفن والقذارة . ولم يكن هناك ناشر بريطانى أو أمريكى على استعداد للمخاطرة بدخول السجن إذا «جمع» كلمات النص الهرم ، فكان لابد من تقديمها لناشر فى ديجون لا يعرف الإنجليزية ، لكى يطبعها .

أخذ جويس يوما واحدا من أيام دبلن - ١٦ يونية ١٩٠٤ - وراح يسجل ، تسجيلا كليا لا رقيب عليه ، أفكار ثلاثة أشخاص ، ومشاعرهم ، وأفعالهم ، لايمثلون أهل دبلن تمثيلا كاملا حقيقيا .

ليوبولدبلوم ، مصمم الإعلانات اليهودى المجرى الأصل ، يتناول طعام إفطاره ثم يدخل المرحاض ، ويستريح بسبب جرعة المادة المسهلة التى كان قد تناولها فخلصته من إمساك الأيام السابقة . وعلى الشاطئ ، فى وقت لاحق من اليوم ، يستثيره جنسيا منظر فتاة يطير الهواء ذيل «جونلتها» ، وبينما تطلق الألعاب النارية فى سوق ميروس القريب أصواتا لطيفة وفرقعات بسيطة ، يجلد هو نفسه حتى الاستمناء . وقرب نهاية الكتاب ، تحيض زوجته ، مولى بلوم ...

إن جويس يكتب صورة الحياة كما رآها فى أمانة . ولم يجده هذا نفعا ، ذلك أن المتزمتين من كل نوع واتجاه ، لم يرق لهم ما وصفوه بالغلظة وقلة الذوق ، كما أنهم لم يسعدوا أيضا بتمجيد جويس ، ذلك التمجيد الكوميدى - الملحمى للفئات الدنيا من الطبقة المتوسطة . لقد عد الشيوعيون رواية «يوليسيز» كتابا رجعيا ، فأحزن ذلك جويس وأصابه بالكآبة ، وقال : «ليس هناك مخلوق فى أى من كتبى تزيد قيمته على مائة من الجنيهات» . لكن الاتهام بالرجعية ، وجه أيضا إلى قصيدة إليوت «الأرض الخراب» التى ظهرت فى نفس العام الذى صدرت فيه «يوليسيز» . وقد كان للاتهام بالرجعية ، علاقة أكبر باستعراض المعرفة الواسعة التى لا تسلم فعاليتها بسهولة للذكاء وحده ، أكثر مما كان لذلك الاتهام من علاقة بموضوع الرواية ومادتها .

ولكن المعرفة الواسعة يسهل الحصول عليها ؛ فهى متاحة فى المكتبات العامة ولا تكلف شيئا ، ومع ذلك ، فمادام العمال والطبقة المتوسطة لا يحتاجون إليها بشكل خاص ، فقد نظر إليها بوصفها شيئا لا لزوم له ، فرض على الرواية قسرا ؛ فالرواية (هكذا قالوا) ينبغى أن تكون «قراءة مريحة» . وليست «يوليسيز» قراءة مريحة . إن جويس يستعرض أفانين مرعبة من الحيل باللغة الإنجليزية . إنه يفصل - مثلما يفصل صانع الجبن بين خثار اللبن ومائه ، بين ما فى مكونات اللغة الأصلية من عناصر لاتينية وعناصر تيوتونية . وهو يحاكى - ساخرا شفوقا - كل كاتب من كتابها منذ «فينيرابل بيد» حتى «توماس كارلايل» . وهو يحيل أحد فصول روايته إلى مرجع فى علم البلاغة . وهو يكتب فصلا آخر بحيث يصبح كما لو كان مقطوعة موسيقية ، صوتية ، صارمة الالتزام بالأصول المرعية للكتابة . ولا يستخدم فى الفصل الأخير أية علامات ترقيم . فإذا لم يستعرض واحدة من تلك الحيل المتعبة ، فإنه يقدم مساحات ممتدة من التفكير الخام ، والأحاسيس على حالتها البكر ، فى شكل المونولوج الداخلى ، الذى يمثل لديه أسلوبا فنيا عرف باسم «تيار الوعى» .

فى البداية ، أثار جويس غضب الناس ، لأنه كان يقْحم أسلوبه النثرى فى طريق السرد القصصى لكى يعترض هذا السرد ويقطعه . أما الآن ، فإننا أكثر ميلا لأن نستمتع بالطريقة التى مجّد بها - من خلال الأسطورة والرمز - الناس العاديين فرفعهم إلى مستوى الأبطال الملحميين ، حتى ولو أدى هذا التمجيد إلى دفع أولئك العاديين من الناس فوق منصة مسرح للكوميديا الموسيقية والاستعراضات الضاحكة ، وجعلهم يتصرفون بشكل يحث على

التفكه بهم . إن يوليسيز هومير الحقيق ، يواجه الصخرة الهائلة التى يقذفه بها عملاق ذو عين واحدة يأكل البشر . أما «بلوم» ، وهو يوليسيز الجديد ، فيواجه هجوم متعصب أيرلندى سكران لا يستطيع أن يبصر ما أمامه فى خط مستقيم فيعجز عن إصابة بلوم بصندوق صغير من الصفيح . إن بلوم ، الذى نراه يهوديا مسكينا ، موضعا للسخرية كديوث غير مخدوع ، يصبح فى النهاية ملكا فى إيثاكا (كيوليسيز الحقيق الملحمى)الذى يقع فى المنزل رقم «٧» فى شارع إيكليز .

لقد غفر العالم لجويس إسرافه وتجاوزاته فى «يوليسيز» ، ولكنه لم يصبح بعد مستعدا لأن يغفر له جنون رواية «يقظة فينيجان» . ومع ذلك فمن الصعب أن نتخيل أى كاتب آخر كان يستطيع أن يكتبها بعد تغلغله القصصى فى داخل العقل الإنسانى فى حالة اليقظة . إن رواية «يوليسيز» تلمس ــ أحيانا ــ أطراف النوم ، ولكنها لا تدخل أبدا مملكة النوم الحقيقية . أما «يقظة فينيجان» ، فإنها بوضوح ، استعراض وتجسيد للعقل النائم .

لقد أمضى جويس سبعة عشر عاما فى كتابتها ، موزعا بين العمليات الجراحية فى عينيه وبين رعاية ابنته بـ «لوسيا» ، التى كان عقلها ينهار بانتظام ، دون أن يلقى الكثير من التشجيع ، حتى من جانب «إزرا باوند» ، أمير كل الكتاب الطليعيين . وكانت زوجته ــ نورا ــ ترى أن عليه أن يؤلف كتابا لطيفا ، يستطيع الناس أن يقرؤوه . ولكن كان لابد لـ «يقظة فينيجان» أن تكتب ، وكان جويس ، هو الرجل الوحيد ، المخلص أو المجنون بما يكفى لأن يكتبها .

إنها تحدثنا عن صاحب فندق صغير ، يعيش فى بلدة «تشابيليزود» الملاصقة لمدينة دبلن . ويبدو أن اسمه «بورتر Porter» ، وهى كلمة تعنى «البواب أو الحمال» ، ولكن اسمه فى الحلم يصبح همفرى تشيمبدين إيرويكر Humphrey Chimpden Earwicker ، غازى أيرلندا ، النوردى البروتستانتى . ويتضمن اسمه الأول كلمة Hump ، التى تعنى القتب أو الحدبة على الظهر ، مشيرة إلى حمله إثم اشتهائه المحرم لابنته ، وهو يفأفئ فى حديثه فى أثناء الحلم الذى يعبر فيه عن إثمه ، فيتحول إلى صورة كلية عامة للإنسان الخاطئ . أما زوجته ، آن Ann ، فتصبح فى الحلم «آنا ليفيا بلورابل Anna Livia Plurabelle» ، فتحمل الإسم الذى يجعلها الأم الرءوم الجميلة ، الحيية ، التى تجمع الجميع فى بطنها . وهى أيضا النهر الأيرلندى الذى يروى دبلن «آنا ليفى Anna liffy» ، ثم تمتد لكى تصبح كل أنهار العالم . وعلى الأنهار تبنى المدن ، وبناء المدن هو وظيفة الرجل ، لذلك يصبح إيرويكر هو نفسه فينيجان ، البناء المعظم ، ويصبح هو المدينة التى يبنيها ، وكل المدن الأخرى ، فى حين تصبح «آنا ليفى بلورابل» أو «أ . ل . ب» رمزا أيضا للجبل ، سرة الأرض ، لأنها أيضا «الأرض الأم» . وابنتها إيزوبل ، صورة جديدة منها وتكرار لها . وإيزوبل أيضا ، موضوع اشتهاء أبيها ، الذكر الأبدى ورمز الذكورة فى الكون كله .

ويتحول ولداهما التوأم ، كيفين وجيرى ، فى الحلم أيضا . الأول يصبح «شيم» ، أو قابيل أو يعقوب أو نابليون ، أو بروتوس ، أو القديس جيمس حامى أيرلندا ، المفكر المخطط المعذب بأحلامه وطموحه ، نصف أبيه ونصف الرجل ونصف الذكورة ، والثانى يصبح شون ، أو هابيل ، أو ويلينجتون أو كاسيوس ، العملى المنفذ العاشق المعشوق الضحية نصف أبيه الآخر ، الذى لا نسل له . ولكنهما سويا ، ومن خلال تحريف اسمى بروتوس وكاسيوس إلى Caseas ، Burrus يصبحان زبدا وجبنا : حقيقتان ، أو تحولان melamorphoses لشئ واحد .

الشخصيات تتحول هوياتها ، والمكان يتمدد ليشمل كل الأرض ، والزمان هو التاريخ كله ، رغم أنه يقال لنا إن «الحلم» يقع فى العام ١١٣٢ ، الذى لا يدل على تاريخ حقيق ، ولكن للرقم نفسه دلالة هامة لأنه يتكون من رقم «١١» ورقم «٣٢» الرقم «١١» يدل على اللانهاية ، لأننا حينما نعد ١١ على أصابع اليدين ، نبدأ بداية جديدة من الإصبع الأول ، والرقم ٣٢ ، يشير إلى حقيقة أن الأجسام تسقط بفعل الجاذبية الأرضية بسرعة متزايدة بمعدل ٣٢ قدما فى الثانية : فرقم السنة كلها يشير إلى عملية السقوط والبعث اللانهائية . أما القصة الكامنة فى الرواية ، فدائرية ولا تنتهى أبدا ، وقد يقال إنها تستحضر التاريخ النفسى والروحى للبشرية ــ من وجهة نظر غربية ــ باستخدام قصص التوراة ، وتراجم حياة أبرز الرجال والنساء فى الحضارات الغربية ، اليونانية ، والرومانية ، وفى إيطاليا عصر النهضة ، وانجلترا عصر عودة الملكية ، وفرنسا الثورية ، وإيرلندا ــ بالطبع ــ الكلتية الكاثوليكية . إن هذا المزيج الأسطورى الدينى التاريخى يتم «إنضاجه» على نيران الفكر المستخلص من فلسفة التاريخ (فيكو أساسا) ، وعلم النفس التحليلى (يونج أولا ثم فرويد) ، والفلسفة العقلية (كانط) والفلسفة التأملية (شوبنهاور) ، والتأمل التاريخى (الجنسى racial) والسياسى (شبنجلر) .. إلخ .. ولكن الرؤية الشاملة ، أو الحلم الذى امتزجت فيه كل هذه العناصر وأنضجت ، واللغة المبتكرة لصياغة هذا الحلم ونقله ، كانا من صنع جويس وحده .

ومن الصعب جدا أن أتخيل أن دبلن لن تحتفل بذكرى ميلاد جويس إلا مرة واحدة ، ومن الصعب أن أتخيل ألا تحتفل دبلن بذكراه فى أى يوم من أى سنة ، لأن جويس خلق دبلن نفسها ، مثلما خلق «إيرويكر ــ فينيجان» . لقد حولها إلى مكان أسطورى ، مثلما حول دانتى الجحيم والمطهر (الأعراف) والفردوس مجتمعين ، ولكنه فى نفس الوقت ، أكد «ماديتها» وحسيتها ، ومنح شوارعها وحاناتها وكنائسها طابع الحقيقة الواقعية المتصلة الاتساع ..

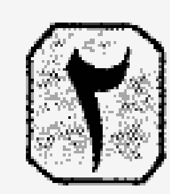
تبدأ «يوليسيز» فى «بناية مارتيللو» التى ما تزال قائمة للآن . ويمكننا أن نراجع «أوديسية» بلوم فى شوارع دبلن على خريطة للمدينة ، وأن نحدد توقيت تحركاته بساعة ضبط . بل إن «يقظة فينيجان» تجرى كلها فى أماكن محددة من دبلن ، برغم أن «المكان» كله فى الرواية ، لا حدود له .

ولا يقابل صلابة المكان عند جويس سوى صلابة الشخصية . إن ليوبولدبلوم شخصية ثلاثية الأبعاد لدرجة يستحيل معها أن تغيم معالمه مهما كانت قوة الحيل اللغوية التى يستخدمها خالقه . وتتردد أصوات لعثات إيرويكر بوضوح على طول متاهات حلمه اللانهائية ..

ذلك أننا نكتشف عند جيمس جويس ، اهتماما بتجسيد «الحقيقة الإنسانية» يزيد كثيرا على ما قد نلمسه من غرابة لغوية تشارك ــ فى النهاية ــ فى كشف تلك الحقيقة ، فلغة جويس تلقى مراسيها دائما على مراجعها الثابتة ، ولكنها تحقق لنفسها فى الوقت ذاته ، استقلالا «ميلوديا melodic» ، يذكرنا بأن جويس كان صاحب صوت «تينور Tenor» كان يستطيع به ، لو أنه تمسك بالغناء الأوبرالى ، أن يفوق مؤدين أوبراليين كثيرين .

أما الرجل نفسه ، الواضح الأعماق ، المولع بالشرب ، والمنفى ، الصامت فى مكر ، المحب للصحبة ، والمخلص لعائلته ، والمفتقر إلى ما يمكن وصفه بحسن الذوق ، والنحيل الطويل ، الرشيق الحركة ، نصف الأعمى . والذى مات قبل الأوان فى التاسعة والخمسين ، فإنه يواصل الحياة فى حكايات الكثيرين عنه وكتاباتهم عن أعماله . أما جوهر شخصيته ــ الغرابة الشاذة رغم تقليديتها ــ فقد احتواه هو تماما فى أعماله . هناك تجد انشغالاته الحقيقية : الاستقرار الاجتماعى الذى يجد أفضل تعبير عنه فى الأسرة المنتمية إلى الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة ، ثم اللغة ، بوصفها أسمى إنجاز حققه الإنسان .. كانوا يريدونه ، فى طفولته ، أن يصبح كاهنا يسوعيا ، ولكنه أقام لنفسه كنيسة خاصة به : لاهوت شارع إيكلز ، كتبه ذات طبيعة اعترافية ، لا تترك أى خطيئة ، ولكنها لا تفتعل أية أعذار . كان هدفه الطقسى ، الشبيه بتناول القربان ، هو تحويل الخبز العادى إلى جمال ، هو ما عرفه توماس الأكوينى بأنه «ممتع ومبهج» ...

إنه يذكرنا بأن الحياة كوميديا إلهية مقدسة ، وأن الأدب فكاهة ساخرة وعمل جاد ...



الدوريات الفرنسية

□ حامد طاهر



حوار مع جارسيا ماركيز

كان ظهور الرواية السادسة Chronique d'une mort annoncée «تاريخ موت معلن عنه» لكاتب كولومبيا الشهير جارسيا ماركيز حدثا مهما - إن لم يكن فريدا - في مجال النشر العالمي، فقد طبع منها في بلد الكاتب نفسه أكثر من مليون نسخة، وفي كل من الأرجنتين وأسبانيا مليون نسخة أخرى، أي أن ماطبع منها - في وقت واحد - جاوز المليونين. وهذا حدث لامثيل له في تاريخ النشر الأدبي حتى عصرنا الحاضر. كذلك فإنه لم يمض على صدور الرواية باللغة الأسبانية التي يكتب بها ماركيز أكثر من سبعة أشهر حتى كانت قد ترجمت إلى اثنتين وثلاثين لغة في العالم.

وقد خصصت «المجلة الأدبية» Magazine Littéraire الفرنسية في عددها رقم ١٧٨ (نوفمبر ١٩٨١) ملفا كاملا عن ماركيز بهذه المناسبة، تناول مختلف الجوانب في أعمال الكاتب، مع الاهتمام على وجه الخصوص بموضوعي «الموت والعنف» اللذين يسيطران على إنتاجه، كما نشر فيه بعض كتاباته الصحفية والنقدية الأخرى، بالإضافة إلى أكثر من «مقابلة» أجراها معه بعض الصحفيين.

ومن أهم ما يحتوى عليه الملف ببليوجرافيا بأعمال الكاتب، التي نقلت إلى اللغة الفرنسية. وسوف نكتفي - هنا - بترجمة عناوينها:

- مائة سنة من الوحدة.
- خريف البطريرك.
- القصة الرهيبة والحزينة لإيرنديرا الساذجة، وجدتها الشيطانية.
- جنازة الجدة.
- قصة غرق.
- لا خطاب للكولونيل.
- تاريخ موت معلن عنه - وهي الرواية التي قال عنها ماركيز:

وإنها أفضل رواياتي، لأنها هي التي استطعت أن أسيطر عليها أكثر من أية رواية أخرى». وعندما سأله الصحفي الذي أجرى معه حوارا شائقا حول هذا الموضوع:

- أليس من المجازفة - بعد نجاح رواية «مائة سنة من الوحدة» - تصريحك بأن هذه الرواية التي تظهر الآن هي أفضل رواياتك؟

أجاب ماركيز قائلا:

- إننا نعتقد دائما أن أحسن كتاب هو آخر ماكتبناه، لكنني أعتقد أن هذه الرواية «تاريخ موت معلن عنه» هي أحسن مؤلفاتي، بمعنى أنني نجحت في أن أصنع فيها ماأردته على وجه الدقة. إن الروايات، وهي تتخذ طريقها، تريد أن تفلت من أيدي الكتاب، لكن الشخصيات ماتلبث أن تشكل بنفسها حياتها الخاصة، وينتهي بها الأمر إلى صنع مايبدو لها حسنا. وبالنسبة لي، لم تكن لي سيطرة شبه مطلقة على أي رواية مثلما حدث لي في هذه الرواية. ويحتمل أن يكون ذلك راجعا إلى موضوعها وحجمها، فالموضوع صارم للغاية، وهو مبني تقريبا على غرار الرواية البوليسية. أما بالنسبة إلى الحجم فهذه الرواية قصيرة جدا. وأنا راض كل الرضا عن النتيجة. وأعتقد أن أحسن رواياتي السابقة كانت هي «لاخطاب للكولونيل» وليست «مائة سنة من الوحدة»، وقد قلت هذا الرأي كثيرا جدا. أما الآن فأعتقد أن أحسن رواياتي هي هذه (تاريخ موت معلن عنه).

س - هل تعتقد أن النقد سيوافقك على ذلك؟

ماركيز - بالنسبة للنقد.. لا أعرف. أما القراء، فيبدون أدنى شك.

س - كيف ولدت رواية «تاريخ موت معلن عنه»؟

ماركيز - إن هذه الرواية ترجع إلى ثلاثين سنة ماضية. وكانت نقطة البداية واقعية: حادثة قتل في إحدى قرى كولومبيا. وكنت قريبا جدا من شخصيات المأساة في اللحظة التي أردت فيها أن أكتب بعض القصص. لكنني لم أكن قد نشرت بعد أولى رواياتي. وقد قدرت في الحال أنه قد وقع تحت يدي مادة هائلة للغاية، لكن أمي طلبت إلى ألا أكتب هذه الرواية مادام بعض أبطالها على قيد الحياة. واستشهدت لي بأسمائهم. وقد عدلت عن المشروع، وظننت حينئذ أن المأساة قد انتهت، لكنها استمرت في التطور، وحدثت بعدها أمور. ولو أنني كنت قد كتبت ساعتها، لافتقدت الرواية كثيرا من العناصر الأساسية، التي تعين - بصورة أفضل - على فهم القصة.

س - متى قررت أن تكتبها؟

ماركيز - منذ خمس سنوات، عقب الانتهاء من رواية «خريف البطريرك»، عندما توفي أبطال الرواية، الذين استشهدت أمي بأسمائهم. وقد طلبت مني ذلك لأنها اعتقدت حينئذ أنني سوف أكتب

«ريبورتاجا» عن الحادثة . والمهم الآن هو أن ترى أن الرواية التى نتجت عن هذا الواقع ، لاعلاقة لها به .

س ـ هل هناك بعض التكنيك الصحفى فى هذه الرواية ؟

ماركيز ـ لقد استخدمت تكنيك الريبورتاج ، لكن فى الرواية ، لايبقى من المأساة نفسها ، أو من الشخصيات ، سوى نقطة البداية : البناء ، إن الشخصيات لاتحمل أسماءها الحقيقية ، والوصف لايتطابق مع المكان . لقد تحول كل شئ بطريقة شاعرية . الوحيدون الذين ظلوا كما هم ، هم أفراد أسرتى ، بعد أن سمحوا لى بأن أفعل ذلك بالنسبة إليهم .

من الطبيعى أنه سوف يمكن التعرف على شخصيات حقيقية من الرواية ، لكن ما يهمنى ـ ويجب ، فى رأيى ، أن يهم النقاد ـ إنما هو المقارنة بين الواقع والعمل الأدبى .

س ـ ألا تسمح الرواية هكذا بتطبيق لعبة الفوازير (من ينطبق عليه هذا ؟) ؟

ماركيز ـ لقد حدث هذا حقا ، فقد ظهرت الرواية يوم الأثنين الماضى ، ونشرت مجلة من بوجوتا ريبورتاجا حول المكان الذى وقعت فيه أحداثها ، مع صور فوتوغرافية ، قيل إنها لأبطالها .

ومن الناحية الصحفية ، قامت الجريدة فى رأيى بعمل ممتاز ، لكن الرائع هو أن المأساة التى رواها الشهود مختلفة كل الاختلاف عن روايتى . وكلمة «كل الاختلاف» ليست هى الكلمة المعادلة على وجه الدقة لما أريده . إن نقطة البداية واحدة ، لكن التطور مختلف . إننى أزعم أن مأساة كتابى أحسن ، فهى أكثر ترويضا ، وأصلب بناء .

س ـ فى لقاء سابق معك ، قلت إن العنف هو الموضوع الرئيسى لهذه الرواية ؟

ماركيز ـ لا أتذكر أننى قلت هذا ، لكننى أعتقد أن العنف ظاهر فى كل رواياتى . إن العنف ـ فى أمريكا اللاتينية ، وخصوصا فى كولومبيا ـ يعد ظاهرة ملازمة لتاريخها كله ، وهو «شئ» أتانا من أسبانيا . العنف هو «القابلة» التى تولد تاريخنا !

س ـ توقفت عن النشر لأسباب سياسية ، ثم عدت تنشر لأسباب ذاتية ، فما الدور الذى يجب أن يقوم به كاتب أمريكا اللاتينية ؟

ماركيز ـ أول واجب ثورى للكاتب هو أن يكتب جيدا ، أن ينتج أدبا يسهم فى البحث عن هويتنا . إن ما يحدث فى أمريكا اللاتينية دقيق للغاية ، ونحن ـ الكتاب ـ لايمكننا أن نقنع بالكتابة ، لأننا نجد أنفسنا نتحول تحولا بالغ السرعة إلى الصراع ، حتى دون أن نريد ، بل لأن أحدا جاء فى بساطة يطرق بابنا ، ويسألنا معروفا !

س ـ كيف تفسر نجاح رواية ، ذات طابع أمريكى محلى جدا ، فى قارات أخرى ؟

ماركيز ـ إنه يعود إلى أننى لم أخدع فى هذا التصوير للواقع . وأنا أفسر الواقع الأمريكى ـ اللاتينى بكثير من الإخلاص الذى يمس القلوب فى أى مكان . وقد تسلمت رسالة من امرأة قروية ألمانية ، قرأت كتبى المترجمة ، وتقول فيها إن القصة التى أرويها هى قصة قريتها . وهذه هى المشاركة التى لاأفهمها .

س ـ مواقفك الثورية لم تمنعك من إقامة علاقات مع البرجوازية العالمية فى بلادك ؟

ماركيز ـ إن لى أصدقاء من كل الطبقات الاجتماعية ، وهذا هو السبب فى أننى معرض للهجوم ، لامن اليسار فحسب ، بل من الأقلية الحاكمة كذلك . وأعتقد أن هذه العلاقات لايمكن أن تستمر بلا نهاية ، كما تنتهى الظروف بالانقطاع . لكن هذه اللحظة ، وفى كولومبيا ، لم تأت بعد .. فى شيلى ، حدث هذا فى المرحلة الأخيرة من حكومة الليندى . وبابلونيرودا ، الذى كان يشيئ كثيرا فى إقامة الصداقات ، حيث كان ذلك ممكنا ، قد ندم على ذلك . وأنا أتذكر أنه عندما كان فى باريس ، عرض عليه تقرير عن الحالة الداخلية فى شيلى ، استطاع أن ينتزع منه هذا التعليق : «أية خسارة ! لم يعد يمكن تناول الطعام مع هؤلاء الرجعيين ، مع أنهم كانوا مهذبين جدا !!» .

س ـ صورتك فى حياتك الشخصية تتعارض غالبا مع مواقفك الإيديولوجية ؟

ماركيز ـ إننا نحاول أن نقوم بالثورة لكى يعيش كل الناس حياة أفضل . ولأسباب شخصية ، وعرفت الآن كل مزايا البرجوازية عندما تكون الطبقة الحاكمة ، وأعتقد أنه ليس لديها الحق فى هذه المزايا ، فقد اغتصبتها ، وهى من حق الجميع . ليس هناك أدنى سبب لكى أتنازل عن هذه المزايا ، إننى أحب اللحم الجيد ، والخمر الجيدة ، وأحب السفر بصورة مريحة . ومن أجل هذا كله ، **يجب أن تقوم الثورة ، لكى يعيش الناس كلهم كما يحلو لهم .**

حوار مع ميشيل تورنييه

ما الأدب ؟ وما علاقته بالفلسفة ؟ وما قيمة الكتاب ؟ وكيف يشارك القارئ فى صنعه ؟

هذه هى الأسئلة التى تعود فتشغل الجو الثقافى فى فرنسا حاليا . وها نحن أولاء نلتقى بثلاثة كتب تصدر تقريبا فى وقت واحد ، وتدور حول تلك الموضوعات ، لكنها تتناولها بالطبع من وجهة نظر حديثة . وإذن فليس المقصود هنا تحديد مفهوم الأدب عموما ، بل تقديم وجهة نظر العصر الذى نعيش فيه فى هذا المفهوم .



لقد نشر **جوليان جريك** كتابه **قارئا وكاتبا** en lisant, en écrivant ، كما نشر **مارت روبير** **الحقيقة الأدبية** La Vérité Littéraire ، وأخيرا نشر **ميشيل تورنييه** Le Vol du Vampire: **طيران الهامة** .

وفى حوار أجرته مجلة Magazine Littéraire الفرنسية ، مع **ميشيل تورنييه** دار الحديث حول عدد من المسائل الأدبية المهمة ، وفى مقدمتها هذا السؤال :

س : ما الأدب ؟

تورنييه ـ إن هذا يذكرنا مباشرة بسارتر

س : لكن إذا كان سارتر ، منذ أربعين سنة ، قد طرح السؤال ، وأجاب عنه الإجابة التى نعرفها جميعا (الأدب التزام) ، فإن هذا السؤال يعود ليطرح نفسه من جديد ، متطلبا إجابات مختلفة كل الاختلاف . فمثلا يقول سارتر إن الناثر يستخدم كلمات ، وهذا يتضمن نظرية فى اللغة تختزلها إلى درجة عالية من الصفاء . أما الآن فلا أحد من الكتاب يوافق على ذلك .

تورنييه ـ الكلمات تابعة ، بدرجات مختلفة ، للأجناس الأدبية التى تستخدم فيها ، فالصيغة الرياضية تمثل أقصى درجة من استعباد الكلمة ، والتحكم فيها ، ثم ـ فى تدرج نازل ـ تأتى العلوم ، وعلوم الحياة ، ثم التاريخ ، ثم التراجم الروائية ، ثم الرواية ، وأخيرا تتناقص درجة استعباد الكلمة إلى أدنى حد فى الشعر .

فى القمة ، لا توجد الكلمة من الناحية العملية ، وهى لا تخرج عن أنها مجردة أداة طيّعة ، مثل القفاز فى اليد . أما فى القاعدة ، فالكلمة تمثل دائرة .

ومن ناحية أخرى فإن هذا التدرج تؤكده عملية الترجمة ، فبالنسبة إلى الصيغة الرياضية ، تتلاشى مشكلات الترجمة نهائيا ، فى حين تتضخم هذه المشكلات فى الشعر إلى حد استحالة القضاء عليها . والدليل على ذلك أنه من الممكن كتابة قصيدتين ، فى لغتين مختلفتين ، حول موضوع واحد ، لكننا لا يمكن أن نترجم بدقة قصيدة واحدة !

فى النثر ، نجد بالتأكيد كل الدرجات : فالنثر قد يكون . أولا يكون ، شعريا ، والكلمات قد تكون ، أولا تكون ، لزجة ، ثقيلة ، جوهرية . أما بالنسبة إلى سارتر ، فقد قلت عنه فى كتابى إنه لا يخترع شيئا على مستوى اللغة ، يقنع باستعارة النثر الروائى الذى قدّمه له كل من **زولا** ، **وموباسان** ، **وفلوبير** ، **وبلزاك** .. هذا فى حين نجد أمثال **بروست** و **سيلين** يخترعان حقيقة على مستوى اللغة .

س : ألهذا السبب كتبت تقول إن **بروست** و **سيلين** أعظم روائيى القرن العشرين ؟

تورنييه ـ فى الواقع ، لا مجال للشك فى ذلك . إنهما أعظم من **سارتر** .

س : يبدو لى أنك تنسى جينيه **Genet**

تورنييه ـ هذا حق . إن **جينيه** من جيل **سارتر** ، وهو حالة موازية ، وعلاقاته **بسارتر** لم تكن بسيطة .

س : لكن ألا يبدو غريبا أن نلاحظ أن **سارتر** عندما دافع عن اللغة ، قد اهتم بكتاب غابت عنهم نهائيا تلك النظرية ، مثل **مالارميه** ، **وجينيه** ، **وفلوبير** ؟

تورنييه ـ لأن هؤلاء الكتاب يثيرون له مشكلات . وفى الوقت الذى أمكن فيه الاعتقاد بأن **سارتر** سوف يزداد اهتمامه **بزولا** فإنه لم يكتب عنه حرفا واحدا !

س : تعلق على كتابك عنوان **Le Vol du Vampire** : طيران الهامة ، فلماذا ؟

تورنييه ـ إنه عنوان المقال الأول فى الكتاب . وهو عبارة عن تأملات حول القراءة . وفى رأيى أن نشر كتاب يعنى إطلاق الهامات فى الفضاء . والكتب عبارة عن طيور ، ضامرة ، نازفة ، جائعة ، تهيم على وجهها فى الزحام ، باحثة بكل لهفة عن كائن من لحم ودم ، لكى تحط عليه ، وتنتفخ من حرارته وحياته ، وهذا هو القارئ ! ومادام الكتاب غير مقروء ، فإنه يعد غير موجود ، أو هو موجود ـ على تقدير ـ نصف وجود ، أو هو موجود بالقوة ، شأنه شأن لحن موسيقى لم يعزف ..

س : ومثل لوحة لم ينظر إليها أحد ؟

تورنييه ـ لا ، فاللوحة التى لم ينظر إليها أحد ، يمكن مع ذلك أن تقع عليها عينُ عابر ، أو طائر محلق .. أما الكتاب الذى لم يقرأ ، فإنه يظل كتابا لم يقرأ . إن الأمر هنا يتعلق بشئٍ خفيّ .

كذلك فإن العمل يولد عندما يُقرأ الكتاب . وليس هذا العمل إلا خليطا مبهما من كتاب مكتوب ، أى من إرادة المؤلف ، ومن تحليقات القارئ ، واستلهاماته ، ومذاقاته ، ومن كل أساس عقلى وشعورى لدى القارئ . وهناك دائما لكل كتاب مؤلفان : هذا الذى يكتبه ، وذلك الذى يقرؤه !

وهكذا يمكننا إقامة تدرج فى الفنون ، لأنى أعتقد أن مثل هذا التدرج ماثل فيها . وأنا أطلق صفة العظمة على الفن الذى يتطلب من المتلقى جانبا مهما من الإبداع . وأسمى فنا مثل فن **السينما** ، الذى يحصر المتلقى فى نطاق شيع من السلبية المطلقة ، ويضعه فى الظلام ، وينومه تنويما مغناطيسيا لكى يلقمه صورا ، وقصة ليس له فيها أى نصيب من الإبداع ـ أسميه فنا هزيلا .

لقد أفزعتنى دائما سلبية المُشاهد فى السينما ، وأرى فيها أبشع رمز فى مشهد «البرتقالة الميكانيكية» الشهير ، حيث البطل مشدود فى قميص نوم بالقوة ، وجالس فى مقعد ، وهو مضطر إلى أن يشاهد الفيلم ، مع ملقط (ملقاط) طبى لكى يحتفظ بعينيه مفتوحتين ، وممرضة تقوم بانتظام بترطيب قرنية عينه ، وذلك لأنها ـ نتيجة لعدم إغماض الجفون ـ تجف بدون تعويض !!

وفى المقابل لذلك هناك قارئ القصيدة . وهنا أتفق مع **بول ڤاليرى** الذى قال : إن الإلهام ليس هو الحالة التى يكون فيها الشاعر الذى يكتب (تصوراً روائياً) ، لكنها الحالة التى يأمل الشاعر أن يضع فيها قارئه . وحينئذ يكون المُلْهَم هو ذلك الإنسان الذى سوف يقرأ القصيدة ، لأنه فى الحقيقة يحتاج إلى إلهامه ، حتى تصبح القصيدة كما هى عليه فى الواقع .

وقد يتسع نصيب الإبداع لدى القارئ ، حتى ليجاوز أحيانا إبداع المؤلف نفسه .

وهناك مثال مدهش يقدمه لنا **بيرينيس** **Bérénice** فى بيته الشعرى الشهير : «فى الشرق الصحراوى ، ما أشد سأمى !» . فبالنسبة إلى معاصرى **راسين** ، لم يكن لهذا البيت المعنى والصدى اللذان له الآن لدينا . وحتى بالنسبة إلى راسين نفسه ، فإننا لا نعرف كثيرا ماذا يعنى الشرق لديه . لكننا نعرف ماذا يعنيه بالنسبة إلينا نحن ، وكيف أنه قد وصل إلينا عن طريق الرومانتيكية . كذلك «الصحراء» بالنسبة إلى **راسين** ومعاصريه ، ربما كانت هى وادى شيفريز **Chevreuse** ، وليس لهذا أدنى صلة بالصحراء **Sahara** التى توجد فى الشمال الأفريقى ، والتى تتصورها الآن . أما «السأم» ، فلا شك فى أنه يعنى لدى **راسين** الحزن العنيف ، ولم يكن بالتأكيد هو تلك الكآبة ، ولا ذلك النوع من الفراغ الذى توحى به **الصحراء** . والنتيجة أنه لا يوجد فى ذهن **راسين** بالتحديد شئٌ مما يعنيه لدينا بيت **بيرينيس** «فى الشرق الصحراوى ، ماأشد سأمى !» .

س : لكن يبقى البيت الشعرى ؟

تورنييه ـ البيت الشعرى ، نحن الذين نصنعه .

س : فلننتقل الآن إلى كاتب ، نشعر به فى كتابك ، دون أن تكون قد خصصت له فصلا معينا ، هو **كوكتو** **Cocteau**

تورنييه ـ إننى بعيد عن **كوكتو** لعدة أسباب : فهو قبل كل شئٍ شاعر ، ولست أنا كذلك . وجانبه الباريسى ، الذى يجعله فى قلب المعاصرة دائما ، يرهقنى كثيرا . وأخيرا فإن تصوره للجنس غريب علىّ كل الغرابة . لكننى ، مع ذلك ، لا أحفظ لكاتب آخر من الاستشهادات مثلما أحفظ **لكوكتو** .

حدث لى عدة مرات ، فى أثناء الندوات التى أعقدها فى المدارس ، أن أجبت عن السؤال التقليدى ، الذى يطرحه التلاميذ : «ماذا يوجد من الحقيقة فى كتاباتك ؟» ـ باستعارة عبارة **كوكتو** التى يقول فيها : «أنا كذبة ، تقول دائما الحقيقة» . وهذه فى رأيى ـ عبارة يمكن أن تنقضى حياة مفكر بكاملها فى فهمها ، وهى ـ فى نفس الوقت ـ أفضل إجابة عن سؤال التلاميذ !

لكن ما يدهشنى حقا هو القرابة الشديدة بين **كوكتو** . **وأوسكار وايلد** : نفس العقلية تقريبا ، وربما كانت أكثر دقة لدى **كوكتو** . عندما يقول **أوسكار وايلد** : «احذروا من الجريمة ، لأنها تؤدى بسهولة إلى السرقة ، وبين السرقة والنفاق لاتوجد إلا خطوة واحدة !!» ، أو يطرح نظرياته حول الطبيعة التى تحاكى الفن ـ فإنه يكون قريبا جدا من **كوكتو** ، لكنه لايبلغ بعض القمم التى توصل إليها هذا الأخير ، الذى سئل عما يمكن أن يحمله من منزله ، إذا شبت فيه النار ، فكانت إجابته : «النار !!» .

س : يبدو أن هناك قطبين يتجاذبان تفكيرك : حوض البحر المتوسط ، وألمانيا .

تورنييه ـ ليس حوض **البحر المتوسط** كله ، بل **الصحراء** ، **والشمال الأفريقى فقط** . إننى لا أتحمس كثيرا لمنطقة البحر المتوسط . وعندى أن البحر هو الضبط ، وبصفة خاصة ، أقصى حالات الجزر . فى



كتابي النيازك Les Météores كتبت صفحة عن الجزر . حاولت فيها أن أقترب كثيرا من لغة الشعر . بأن أعطي الكلمات وزنها ، وكثافتها ، وتركيزها . وقد علمت – وأنا فخور بذلك – أن هذه الصفحة قد استخدمها مدرسو اللغة في درس الإملاء للتلاميذ في المدارس . لقد سرني هذا كثيرا ، وذكرني ، في نفس الوقت . بما قاله والد **مارسيل بانيول M. Pagnol** . وكان مدرسا في مدرسة ابتدائية : **«أناتول فرانس** : أي كاتب عظيم ! إن كل صفحة مما كتبه تصلح إملاء » ! !

البحر . هو الجزر . الامتداد العظيم للرمل المبتل . والأعشاب التي يقذفها على الشاطئ ، والصخور الناشئة من الماء ، والانعكاسات ، والطين . أما البحر الأبيض المتوسط فليس إلا بركة صغيرة لمجرد الاستحمام !

لكن هناك الصحراء .

س : ومع ذلك ، فالصحراء هي عكس البحر المتوسط . بجوه اليابسة .

تورنييه – لكنها أيضا الجنوب . إن لدىّ مشروع رواية عن عامل مهاجر ، يرحل من واحة في الجنوب ، وليس من وهران ولا من الجزائر .

ومن ناحية أخرى ، فإن الصحراء ليست إلا اختراعا من جانب الميثولوجيا الفرنسية الأصيلة . وأكاد أقول إن الجزائريين والموريتانيين لا يعرفون ما الصحراء ، بل إنها بالنسبة إليهم ليست سوى العدم ، والفراغ . لكنها بالنسبة إلى الفرنسيين تمثل كل الكتاب الذين تحدثوا عنها ، وجرت أحداث رواياتهم وأعمالهم الفنية إلى العمق ، وأنا أيضا أحمل في نفسي صحرائي !

س : وألمانيا ؟

تورنييه – يحتوى كتابي «طيران الهامة» في أكثر من ربعه ، إن لم يكن في نصفه ، على نصوص تتعلق بألمانيا . ألمانيا هي ثقافتي ، وبخاصة الجانب الفلسفي منها قبل الجانب الأدبي . لقد كانت الفلسفة هي دليلي إلى ألمانيا . ثم وصلت بعد ذلك متأخرا إلى الأدب الألماني . حيث قرأت **نوفاليس . وكلايست . وتوماس مان** . بعين فلسفية .

وقد تحدثت في كتابي ، أستاذي في مرحلة الدراسة الثانوية ، **موريس دي جاندياك** ، الذي درس لي الفلسفة ، وكذلك الأدب . وهو الذي علمني أن عين الفيلسوف التي تقرأ الأدب أسمى من نظرات أساتذة الأدب الذين لا يعرفون الفلسفة . لذلك عندما انتقلت في العام التالي إلى جامعة السوربون ، لم أتحمل كثيرا أن أتابع محاضراتهم المزعجة .

س : قد يكون السبب في هذا أنه في كل مكان ، كما في فرنسا ، يخشى المشتغلون بالأدب من التعرض كثيرا للأفكار ؟

تورنييه – لكنني سأعطيك مثالا لفكرتي في هذا الصدد : حضرت درسا في الأدب عن ألفريد دي موسيه ، واستشهد الأستاذ بأبياته :

Dans Venise la rouge
Sous un bateau qui bouge

في فينيسيا ، اللون الأحمر
تحت قارب يتحرك

ثم راح الأستاذ يستعرض معظم قصائد الشاعر ، محاولا البحث عن قافية تنتهي بـ ouge – وكنت ساعتها في الثامنة عشرة من عمري ، ولم أصدق أذني .

لكن إلى جانب ذلك ، كانت هناك محاضرات حول كيركجارد ، وكافكا ، وسارتر .. سارتر الذي يعد أروع مثال للفيلسوف الذي كتب الأدب . وقد كان هذا – كما ترى – شيئا مختلفا عن القافية ouge– ! !

أعني في كتابي «طيران الهامة» أن يشعر القارئ بعين الفيلسوف تلك . هناك مثلا فصل عن **كانط Kant** وإذا سئلت عن أفضل فصول الكتاب لقلت إنه هو هذا الفصل . ومع أنه عن الفلسفة ، فإنه يستطيع أن يُعلم أولئك الذين يقرأون الأدب ويحبونه . ألا يعد التناقض الرباعي للجميل Beau وللرائع Sublime ضروريا لفهم الأدب ؟! تلك أدوات أساسية لا تخدع أبدا . وعندما يقول **كانط** : **«إنني أطلق الرائع على ماهو ، بصورة مطلقة ، كبير» فتلك حقيقة عبقرية ، لأنها دائما متناقضة ، حيث أيّ كِبَر يعد أمرا نسبيا ، لأن الشئ الكبير بصورة مطلقة متناقض في الأشكال والصور . فالعاصفة رائعة ، والصحراء رائعة ، والسماء المرصعة بالنجوم رائعة . وكل هذه الأشياء كبيرة .**

ومرة أخرى ، ألسنا هنا بعيدين عن القافية التي تنتهي بـ ouge – ! !

س : المأساة هي أن جزءا من النقد الأدبي مازال غير مهتم إلا بالقافية ouge – .

تورنييه – بكل أسف . ومع ذلك ، فربما استخلص هؤلاء النقاد شيئا من تلك القافية . أما عندما لا يستخلصون شيئا ، فسوف يكون أمرهم مدعاة للسخرية .

س : فيما يتعلق بألمانيا . لقد قمت بعمل مونتاج من النصوص حول الأديب الألماني كلايست وانتحاره مع هيرنييت ، وربما لا توجد معلومات مماثلة في أي نص آخر حول كلايست .

تورنييه – أليس هذا طبيا ؟ لايوجد سطر واحد من عندي ، ولم أجد الرغبة في كتابة مثل هذا السطر . إنني أمتلك مجلدين باللغة الألمانية يتضمنان إنتاج كلايست ووثائق حوله . وقد اخترت ، وركبت ، وترجمت عددا من فصولها . كذلك فقد ذهبت إلى ألمانيا ، لزيارة قبر كلايست .

كان كليست منحرفا كبيرا . وقد قيل إنه كان عاجزا من الناحية الجنسية . وقد يكون هذا محتملا ، لكنه لا يهم كثيرا . المؤكد أنه توصل إلى فكرة أن الطريق الوحيد لممارسة الجنس مع امرأة هو أن يقتل نفسه معها ، وأن يرقدا معا في نعش واحد . وهذا هو منتهى الانحراف ! !

س : إذا سألتك – بعد أن عرف سارتر الأدب بأنه التزام – كيف تعرفه أنت . ماذا تقول ؟ ألا يكون هذا نوعا من النقاش حول ماهو أساسي . وما هو فرعي ؟

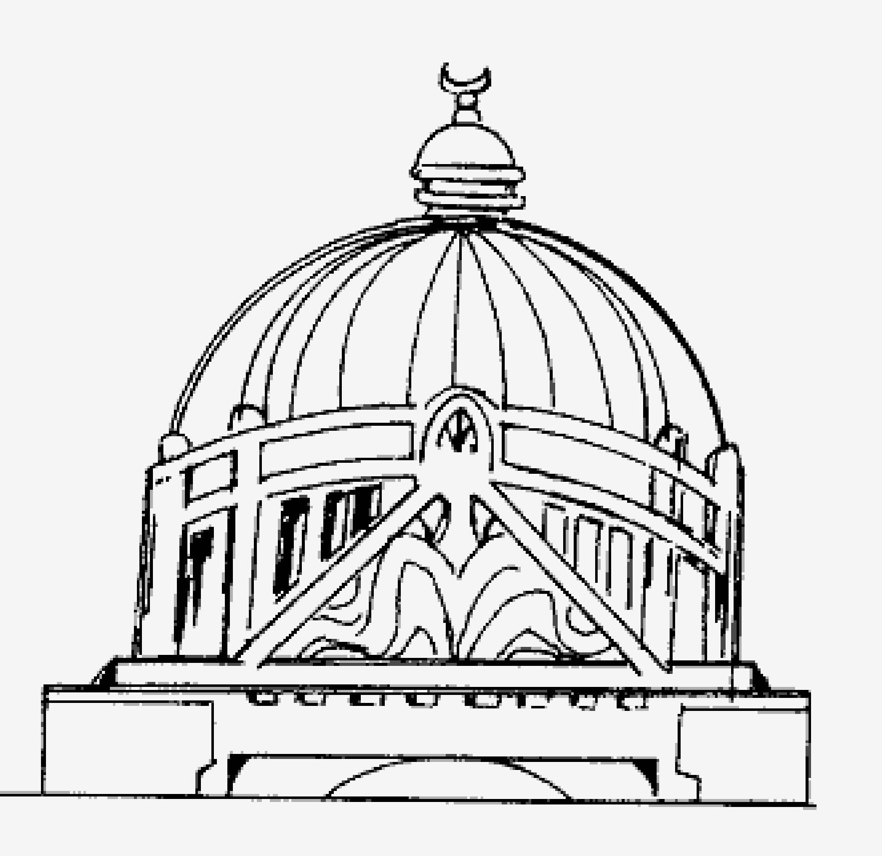
تورنييه – ربما . لكن في تصوري أن الأدب «درس في إجادة الحياة» . تصوّر معي إنسانا مثقفا يزور فينيسيا وهو يحمل معه كل الذكريات الأدبية التي تستدعيها وتثيرها في نفسه تلك المدينة – ألا يكون هذا شيئا مختلفا كل الاختلاف عن إنسان آخر يزورها دون أن يكون معه شئ من ذلك ؟!

كذلك فإن عملية التطابق بين كائن تراه في الحياة اليومية ، وشخصية روائية مماثلة – يمكن أن تساعدك كثيرا على فهم ذلك الكائن .

إن الأدب يعيد تشكيل الحياة اليومية . وهذا هو تعريف الحكمة . والحكمة ضرب من المعرفة يتغلغل في حياة كل يوم ، وكل الناس ، وكل الأماكن .

ولست أفهم مطلقا أن إنسانا عاش حياته على نحو مركز – طريق تأمله الداخلي في الأدب ، وفي الروائع الفنية – لا يمتلك حياة جميلة !

وأخيرا فإن القراءة تنوّر ماهو يومي le quotidien



الرسائل الجامعية

أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا

ما العلاقة بين الأدب والمجتمع ؟

وما معنى العبارة التي تقول إن الأدب تعبير عن المجتمع ؟ ... وهل الأدب في أي زمان ومكان مرآة صادقة تنقل أحوال المجتمع نقلا حرفيا ... ؟

يقول أحد الكتاب : « إن هناك تبادلا في التأثير والتأثر بين الأديب ومجتمعه في إنتاجه الأدبي . لكن الكاتب لا يملك إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة . فالأديب حين يتأثر بالمجتمع يتخذ لنفسه دائما موقفا فكريا من مجتمعه . ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول إن الأديب يؤثر في مجتمعه . إنه يعيش في مجتمعه . ولكنه لاينتج أدبه إلا في الحالة التي تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع . متخذة موقفا فكريا خاصا به » .

والمضمون الاجتماعي للعمل الأدبي - بهذا المعنى - لايستمد في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع . بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع . فالعمل الأدبي ذو المضمون الاجتماعي هو العمل الذي يضيف إلى مجموعة القيم الحاصلة قيمة جديدة قد تلغيها أو تعدل منها . وهنا يأتي الحديث عن أثر الأدب في المجتمع . فهو بما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغيير شكله ... »

والرسالة موضوع العرض في هذا العدد تحاول دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع . لكن صاحبها ينظر إلى الأدب بوصفه أحد « إفرازات » المجتمع ، أو على حد تعبيره « أحد الأبنية التي تتأثر بعلاقات الإنتاج في المجتمع وتؤثر فيها » .

الرسالة قدمها الباحث شكرى عزيز الماضي للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب . وموضوعها « **أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية الحديثة في سوريا** » . **من آداب القاهرة . وأشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى** .

تتكون الرسالة من تسعة فصول . يعد الفصلان الأول والثاني منها تمهيدا للدراسة . يتناول العلاقة بين فن الرواية والتحولات الاجتماعية التي مرت بسوريا . وهي تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية . يعتقد الباحث أن لها تأثيرا في المسار الروائي . وأنها تلقي الضوء على الظاهرة الروائية . كذلك وقف الباحث عند أثر التحولات الاجتماعية في نوعية الكتاب والجمهور ووظيفة الرواية . موضحا أن هناك ثلاثة أجيال من الروائيين يتمايزون اجتماعياً وثقافيا . كما بحث أثر التحولات الاجتماعية في زيادة الإنتاج الروائي واتساع حجمه . والتحول الاجتماعي الذي يتحدث عنه الباحث . هو ذلك التحول الذي يؤدي إلى إحداث صدع في البناء الاجتماعي . ينتهي إلى تشكيل المجتمع في صورة جديدة . وهي تحولات تتميز بالسطحية في العالم العربي . أما العامل الاجتماعي فهو عامل سياسي واقتصادي وثقافي . وقد انتهى الباحث إلى تحديد ثلاثة تحولات اجتماعية مر بها المجتمع السوري . وأدت إلى تشكيله في صورة متميزة : الأول منها من ١٩٣٧ إلى ١٩٥٧ . وقد شهدت هذه المرحلة نشوء البرجوازية وهيمنتها على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية . والثاني يبدأ من ١٩٥٨ ويستمر حتى هزيمة يونيو ١٩٦٧ ؛ وهي فترة شهدت الوحدة مع مصر . وما رافقها من إنجازات وقرارات اجتماعية . أدت إلى انحسار سيطرة فئات . وظهور فئات اجتماعية جديدة . أما التحول الثالث فيتمثل في هزيمة ١٩٦٧ . التي يعدها الباحث انتكاسة لحركة التحولات الاجتماعية . وفي ضوء تطور شكل المجتمع في هذه المراحل الثلاث يتصور الباحث تطور الشكل الروائي في سورية . وإن كان المجتمع السوري فيما يرى لم يشهد تحولات اجتماعية جذرية ؛ وذلك إذا سلمنا معه بأن التحولات الاجتماعية تعني تغيرا في العلاقات الاجتماعية . وأن هذه العلاقات تتغير بتغير علاقات الإنتاج . ذلك أن التحولات الاجتماعية في سوريا كانت تمس علاقات الإنتاج . ولكن بشكل لايؤدي إلى تغييرها جذريا .

وفي **الفصل الثالث** يعقد الباحث دراسة اجتماعية للأصول الطبقية التي انحدر منها الروائيون . وهو يرى أن هذه الأصول كان لها أكبر الأثر فيما يكتبون ؛ بل إنه يرى أن الفروق بين أجيال الروائيين إنما تكمن في الأصول الطبقية التي ينتمون إليها .

والفصلان الأول والثاني - بهذا الشكل - يدخلان مجازاً ضمن فصول الدراسة . ويقتحمان أسوار الدراسة الأدبية اقتحاما ، فكلا الفصلين أقرب إلى البحث في تاريخ البرجوازية السورية والإقطاع . وصراعهما معا . وسيطرة كل منهما على الحكم، مع تأكيد أن الأدب انعكاس لذلك الصراع المادي طبقا لرؤية الباحث .

وإذا كان الباحث منذ البداية قد تبنى تعريف ماركس لدور الفن فى المجتمع ، والرواية والأدب جزء منه ، وهو دور يراه أصحاب المادية التاريخية ذا تأثير كبير فى المجتمع بوصفه أحد الأبنية «الفوقية» ، كما أنه يسهم فى تطوير الأبنية «التحتية» أو تغييرها أو هدمها ، فإن القارئ للرسالة يفاجأ بأن الباحث قد جعل الأدب برمته محصلة للبناء التحتى ، لايمكن أن يوجد إلا بوجوده ، فهو المتغير الأصيل فى نشأة هذا النوع من النشاط البشرى . فالأدب مثله فى ذلك مثل غيره من الأنشطة التى تخضع تماما لعلاقات الإنتاج المادية فى المجتمع . ومن هذا المنطلق الماركسى يؤصل الباحث كل فصول الرسالة تقريبا . فقد خصص **الفصل الثالث** بأكمله لهذه الأصول التحتية وتفريعاتها وتأثيراتها . لا فى الأديب فحسب ، بل فى الجمهور ، وفى الأدب نفسه .

فى هذا الفصل تناول الباحث الرؤية الذاتية ، دارسا أثر التحول الاجتماعى فى ظهور الرؤية الذاتية ، ومظاهر انعكاس هذه الرؤية على الشكل الروائى فى سوريا فى الفترة ١٩٣٧ — ١٩٥٧ ، وفيها يتتبع لجوء الكتاب العرب إلى الغرب لاختيار نماذج سلوكية وإبداعية ، وكيف أن تأثر الروائيين السوريين بالآداب الغربية كان أساسه الاختيار الاجتماعى . وهنا يلجأ الباحث مرة أخرى إلى المقولة الاجتماعية ، فيرى أنه من البديهى أن يختار الروائيون ما يتلاءم وتصوراتهم وأوضاعهم ورؤاهم ، أى إن التربة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية هى التى أثرت فى عملية «الاختطاف» فى نهاية الأمر ، وهى التى ستؤثر فى رؤى الكتاب واختيار الموضوعات . وفى الشكل الفنى كذلك . فهو إذن يرى أن الرؤية الذاتية القائمة على قطع العلاقة بالواقع الاجتماعى تتسم بنوع من الصراع الداخلى ، أو هى صراع تجريدى بين الفرد وقوى الطبيعة أو التقاليد . وينتج عن ذلك أن المشكلات تصبح مجردة ، لأنها غير محددة بزمان أو مكان ، وتصبح الحلول وهمية .

«وإذا كانت الحركة الروائية تسير خارج العلاقات الاجتماعية فإنها تفقد ديناميتها ، ولابد من أجل دفع مسارها واستمراريتها ، من اللجوء إلى قوى خارجية . ولذلك يتدخل القدر والمصادفات فى بناء الأحداث وفى سلوك الشخصيات ومصيرها كذلك ، وتصبح الشخصيات مفصولة عن إطارها الزمانى والمكانى بسبب تغييب البيئة ... » وهنا نلاحظ أن البيئة لاتؤثر فقط فى رؤية الأديب ، بل يصل بها الأمر إلى حد التأثير فى تكنيك العمل الفنى نفسه . فالشخصيات — كما رأينا — تصبح بعيدة عن علاقات الإنتاج ومسطحة لا عمق فيها ، وتصير أشبه بدمى تحركها يدا الكاتب . وعندئذ يهيمن على الرواية صوت واحد ، ولغة واحدة ، فى السرد والحوار ، هما صوت المؤلف ولغته ، وتزداد الصلة بين الشخصية المركزية وشخصية الكاتب ، لأن إغفال الواقع لايبقى أمام هؤلاء الروائيين مجالات سوى اتخاذ تجاربهم الذاتية محورا لأعمالهم الروائية ، ولذلك تقترب هذه الأشكال الروائية من السيرة الذاتية ... » ص ٤٧ .

هذه الأحكام النقدية وصل إليها الباحث حين تناول بالتحليل أعمال ثلاثة من الروائيين هم «**شكيب الجابرى ، وخير الدين الأيوبى ، وحسيب كيالى**» . وقد حاول أن يبين التطور الذى أصاب الأشكال الروائية على أيديهم بفعل التطور الاجتماعى فى الشكل والتقنية . وهو يطبق رؤيته المادية الجدلية على هؤلاء الكتاب ورواياتهم ، فيفسر مثلا عجز بطل قصة «**قلوب**» **للأيوبى** عن المضى فى دراسته ، واتجاهه إلى العمل الحر ، بعد أن ورث ثروة عمه المتوفى ، بأنه «يمكن أن يكون امتدادا لموقف البرجوازية العربية من العلم ، وهى التى عجزت عن إنجاز ثورة صناعية ، وبالتالى نهضة علمية وفكرية بسبب ظروف نشأتها وصراعاتها ... وإذا صح هذا فإن خير الدين الأيوبى يبدو ممثلا للشرائح البرجوازية المتخلفة ... » !!

وحين يتعرض الباحث لنوعية الرؤية الذاتية فى هذه الأعمال فإنه يسجل أنها رؤية ضبابية مضطربة أدت إلى تولد حلول وهمية عاجزة للأعمال الثلاثة . وتنعكس هذه الرؤية العاجزة على البناء الروائى فيبدو مفككا ، يشكو من صدوع وثغرات وانكسارات حادة . فالمكان باهت ، والزمان يخلو من أية وظيفة فنية ، والسرد لم ينهض بوظيفته فى تحقيق التوازن للبناء الروائى . أما الحوار فهو قليل جدا ، تستخدم فيه لغة واحدة هى لغة المؤلف ، وأما البناء اللغوى فى روايات هذه الفترة فبناء تغلب عليه البلاغة الشكلية .

والفصل الرابع من هذه الرسالة بعنوان «الرؤية الفردية الوجودية» . ويعنى هذا الفصل بتتبع تأثر الرواية السورية المباشر وغير المباشر بأفكار فلسفية تجريدية . وهو لايؤيد إطلاق مصطلح الرواية الفلسفية عليها ، ولكنه يفضل مصطلح روايات الأفكار ، فهى تهتم بشكل أو بآخر بعرض المناقشات التى تتصل بمشكلات سياسية وفلسفية . كما يتم فيها إسقاط الأفكار الفلسفية جاهزة داخل الشكل الروائى . وهو يرى أن الروائى غالبا ما يخفق فى صياغة تصوراته وأفكاره صياغة فنية ناجحة ، لأن الرواية المستمدة من فكر منعزل قد لاتحرك أحاسيس القراء ، ولذا تصبح هذه التجارب الروائية عديمة القيمة فى نظر الجمهور . وقد تأثرت معظم الروايات التى صدرت بين عامى ١٩٥٨ ، ١٩٦٦ بالفكر الوجودى بشكل أو بآخر . وتعد تجربة «**مطاع صفدى**» فى «**جيل القدر**» ، و«**ثائر محترف**» من أهم الأعمال الروائية من حيث محاولتها أقلمة الفكر الوجودى ، ومن حيث ريادتها وأثرها فى الروايات الأخرى .

وعن الرؤية القومية فى الرواية السورية يخصص الباحث **الفصل الخامس** . ذلك أن التحول الاجتماعى فرض شروطه من خلال الحدث القومى التاريخى (الوحدة مع مصر ومنجزاتها) ، وهو حدث ترك بصماته على الأشكال الروائية ، فأخذت تهتم بفكرة القومية العربية ، وتدعو إلى التسلح بها فى مواجهة الاستعمار وتحالف الإقطاع والبرجوازية الكبيرة . وقد قدم «أديب نحوى» قصته «**متى يعود المطر**» ليعالج بها قضية الفلاح والأرض فى ضوء قرارات الإصلاح الزراعى التى تصورها القصة على أنها قضت على الإقطاع ، وحلت أزمة الجفاف ، وأعادت حقوق الفلاحين . ثم تأتى رواية (جوهى) لنفس الكاتب ، وهى رواية ترسم طريق الوحدة العربية من خلال تنظيم وحدوى يقوده المثقفون . وأخيرا تأتى رواية (العصاة) «لصدقى إسماعيل» التى تصور ولادة فكرة القومية العربية من خلال التطور الطبيعى والمنطقى للفكر السياسى السورى منذ بداية القرن العشرين . وطبقا لمنهج الباحث فإنه يرى أن التكنيك الفنى لهذه القصص الثلاثة قد وظف بطريقة ناجحة أحيانا لخدمة القضايا الاجتماعية ، وأخفق أحيانا . وأن هذا التأرجح بين النجاح والإخفاق إنما يعود إلى طبيعة التحولات الاجتماعية ومارافقها من منجزات اجتماعية غير جذرية .

والفصل السادس . يتحدث عن رؤية الهزيمة فى ١٩٦٧ ، تلك الهزيمة التى انعكست فى موضوعات الروائيين العرب ، سواء من عاش فى أرض المعارك نفسها ، أو الذين عاشوا على أطرافها . فقد تعددت العوالم الروائية تبعا لتشتت الموضوع وتعدد زواياه . وقد وقفت الرواية السورية عند تفسير أسباب الهزيمة من الناحية العسكرية ، وحاولت رسم طريق تجاوزها بالالتصاق بالأرض ، أو بالكفاح الشعبى المسلح ، أو بالرجوع إلى الماضى لنقد الأوضاع التى أدت إلى الهزيمة

ويرى الباحث أن الهزيمة كانتكاسة لحركة التحولات الاجتماعية لاتفرض بالضرورة انتكاسة فى الشكل الروائى ، ويؤكد تبعا لذلك — نظريا — أن العلاقة بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعى ليست آلية أو متوازنة . فالهزيمة وانبثاق المقاومة الفلسطينية أثرا بشكل فعال فى تسييس الأدب ودفعه إلى أمام .

وفى **الفصل السابع** طرح الباحث ما أسماه برؤية الريف فى القصة السورية . وهو يرى أن صورة الريف ارتبطت فى الرواية السورية بطبيعة التحولات الاجتماعية التى عولجت قضية الريف فى ضوئها . فى روايات المرحلة الأولى صور الريف على طريقة الرومانسيين ملاذا للشكوى ، ورمزا للبؤس . وفى المرحلة الثانية فى ضوء الإصلاح الزراعى . أما بعد **١٩٦٧** فقد صور فى ضوء هزيمة يونيو ، ولقى اهتماما أكبر ، وعولج بشكل أعمق وأكثر واقعية مما سبق .

أما الرؤية الاشتراكية فقد كانت موضوع الفصل الثامن . وإذا كانت الروايات التى جسدت رؤية الهزيمة قد اقتربت بقليل أو بكثير من الرؤية الاشتراكية ،

فإن هناك كثيرا من الروايات العربية والسورية قد صورت حركة المجتمع وتطوره . ملتزمة بالرؤية الاشتراكية العلمية ، وهى رؤية تفرض على الروائيين الغوص فى جذور المشكلات التى يعرضون لها ، والكشف عن أسباب الفوضى والقهر والارتباك التى تسود المجتمع . كما تفتح أمامهم مجالا لرسم طريق الخلاص حسب رؤيتهم . غير أن الباحث يرى تجسيد الرؤية الاشتراكية – روائيا – لابد له من مهاد اجتماعى وسياسى واقتصادى وثقافى ، أى لابد له من تحولات اجتماعية جذرية . لذلك فإن المناخ الاجتماعى بعد هزيمة يونيو كان مهيأ لظهور مثل هذا الأدب .

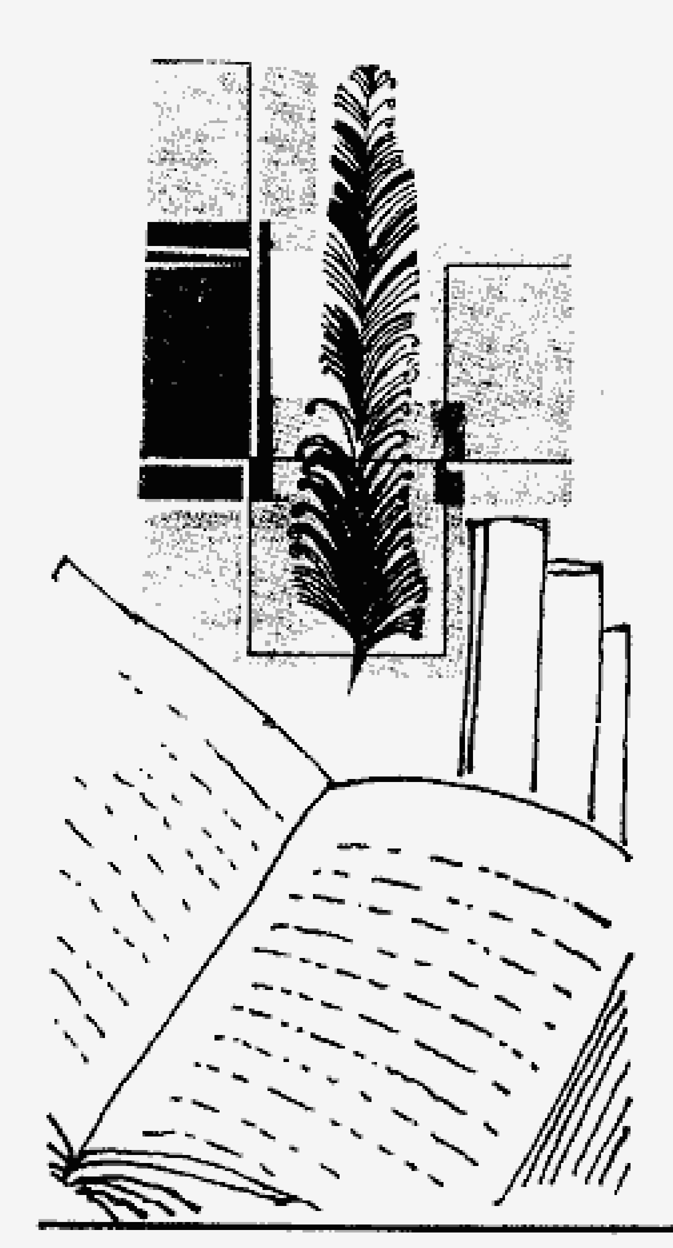
والباحث فى هذا الفصل يكاد يعتمد – بصفة خاصة – على روايات الأديب (حنامينه) . «فالعبارة الروائية لديه رؤية فنية – فكرية . تساير فى تطورها مراحل الصراع الطبقى فى سوريا . كما تتسم رؤيته بالعمق والشمول والموضوعية . أضف إلى ذلك أن رؤية **حنامينه** للتاريخ تقوم على الصراع والدينامية . ويؤكد مساره الروائى على أهمية الانتماء الحزبى والروابط التنظيمية . ويحاول تصحيح مسار المؤسسات الشعبية » . « ... أما فنيا فإن **حنامينه** يرسم الشخصيات من خلال حركتها وفعلها وحوارها المعبر عن مستواها . ويعكس تطور صور أبطاله تطورا فى وعيها ومواقفها الفكرية . وأخيرا تتسم اللغة الروائية عنده بالبساطة والوضوح . مع قوة الإيحاء وتنوع الدلالات . واقترابها أحيانا من لغة الشعر » .

ويستشرف الباحث مستقبل الرواية السورية فى فصله الأخير من الرسالة ، محاولا – كما يقول – توضيح المستقبل المتصور لفن الرواية فى سورية . وهى محاولة لاتهدف إلى الخوض فى تفاصيل هذا المستقبل بقدر ماتهدف إلى تعرف الاتجاهات والخطوط التى تسير على هديها الرواية فى سوريا . «فالفن لايقع خارج حدود الإرادة البشرية ، والظروف الاجتماعية والاقتصادية ، ولذا فمن الممكن استشراف خطوطه العريضة أو الإرهاص بها » . « ... وإذا كان الفن أو الأدب انعكاسا متفاعلاً مع الواقع الاجتماعى والاقتصادى ، فإن محاولة استشراف مستقبل الرواية لابد لها أن تنطلق من واقع مادى قائم ؛ أى لابد أن تأخذ فى الاعتبار مايمكن أن ترهص به حركة التطور الاجتماعى وحدتها من جهة ، والمسار الروائى فى الماضى والحاضر من جهة ثانية ، وما يخضع له العالم كله من مظاهر تقدم التكنولوجيا من جهة ثالثة ... » والباحث يطرح للتحليل الروايات التى تم إبداعها بعد أكتوبر ١٩٧٣ ، ليناقش من خلالها الأدب المستقبل فى سوريا . وقد دلت الأشكال الروائية على أن الأحداث العنيفة المتلاحقة التى مرت بالمجتمع السورى بعد أكتوبر أثرت فى تسييس الشكل الروائى، وارتبطت بهذه النقطة – من الناحية الفنية – محاولة الروائيين الاختفاء عن مسرح الأحداث . فهذه الأشكال الروائية اهتمت فى الدرجة الأولى بالتركيز على المواقف العامة والأجواء والحالات التى فرضت نفسها ، وهو ما أدى إلى تلاشى الفرد بوصفه شخصية محورية

وبعد ، فالذى لاشك فيه أن الباحث بذل جهدا لايمكن تجاهله، ولكن المآخذ التى يمكن أن تؤخذ عليه تأتى جميعا من الزاوية النقدية التى حصر نفسه فيها . حين طرح هذا الموضوع على مائدة بحثه ، فقد ألزم نفسه منذ البداية بالرؤية الماركسية للفن ، والأدب والرواية ، وعند التطبيق لم يستطع أن يفى بأبعاد هذه الرؤية التى ترى أن الفن هو أحد الابنية الفوقية التى تتأثر بالأبنية التحتية وتؤثر فيها ، فى دينامية جدلية نشطة . ذلك أنه جعل الفن تابعا ذليلا لعلاقات الإنتاج ، وللظروف الاجتماعية والاقتصادية . وتصور أن الأدب ينمو بشكل معين إذا توافرت له ظروف معينة . وتتغير أشكال الأدب بتغير هذه الظروف . ولذلك كان حريصا على أن يؤكد أن هزيمة يونيو . ونكسة التحولات الاجتماعية . وسقوط البرجوازية ، وإدانة المثقف السورى ، لم تؤد إلى نكسة مماثلة للأشكال الروائية . وحرصه الزائد على نفى التوازى بين الفن وعلاقات الإنتاج ، هو دليل إثبات لصحة ما أقول . ومن هنا أيضا تصور إمكانية التنبؤ بمستقبل القصة السورية ، انطلاقا من إمكانية التنبؤ بمستقبل العلاقات الاقتصادية وظواهرها . هذا إذا اتفقنا معه فى الأخذ بالنظرية الماركسية فى تفسير الأدب .

فإذا نظرنا من زاوية أخرى وجدنا أن مثل هذا التفسير المادى ينفى تماما ما يسمى بعامل الإبداع الفردى لدى الأديب ، ويرى أن العبقرى والمبدع هما محصلة للظروف الاجتماعية والبيئية ، وهو أمر تكذبه شواهد تاريخية كثيرة . فالأدب نتاج فردى جماعى فى وقت واحد ، يبدعه فرد وتتلقفه جماعة ، وبهما معا يكون الإبداع الأدبى .

والملاحظة الأخيرة على الرسالة أن الباحث قسم فصولها تقسيما نظرياً يتفق مع نظرته السابقة . فقد قسم الروايات السورية على أساس الرؤى التى تقوم عليها النظرة المادية للظواهر . ذلك أنه افترض أن هناك روايات تمثل الرؤية الذاتية ، وأخرى تمثل الرؤية الوجودية ، وثالثة تمثل الرؤية الاشتراكية ، ونسى أن العمل الروائى الواحد قد يندرج تحت أكثر من رؤية ، وقد لايدخل ضمن واحدة منها على الإطلاق . وهو تقسيم أدى إلى نقل صورة تغاير الحقيقة عن الأدب السورى . فليس صحيحا أن أديبا مثل (حنامينه) قد وقف رواياته على الرؤية الاشتراكية ، أو أن **مطاع صفدى** فى رواياته لايصدر إلا عن الفكر الوجودى القلق ، اليائس ، كما يقول الباحث . وفى رأيى أن السبب فى تصوير الأدب السورى بهذا الشكل إنما يرجع إلى الزاوية المعينة ، والمفهوم الخاص جدا للأدب ، الذى حبس الباحث نفسه فيه منذ البداية .



الفن القصصى عند طه حسين

والرسالة الثانية التى نعرض لها تتناول «الفن القصصى عند **طه حسين**» ، وهى رسالة ماجستير تقدمت بها الباحثة العراقية (سها شوكت الخيال) ، بإشراف الأستاذ الدكتور / عز الدين إسماعيل ، إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس .

والفن القصصى عند **طه حسين** قد انقسمت الآراء بصدده مابين مؤيد ومعارض . وقد شن معارضوه فى الخمسينيات من هذا القرن حملات نقدية عنيفة تنتقد تكنيك القصة عنده والحقيقة أن البناء الفنى لقصص طه حسين يحتاج من القارئ إلى فهم خاص ، وتقويم يختلف عن تقويم البناء الفنى عند غيره من الكتاب . ولعل الرأى الذى نشرته إحدى الأديبات فى ذكرى طه حسين يعبر عن هذه الحقيقة . تقول الكاتبة : « ... ونستطيع أن نقول إن طه حسين

كاتب من نوع خاص ، يفهم أدبه من خلال تراثه كله ، ومساهماته فى الفكر بعامة . إن طه حسين روائى بدون شك ...فمن ذا الذى يقول إن الرواية شكل له قواعده ، وقواعد الرواية تتغير سريعا وكثيرا ؟ . ولايضير طه حسين أن يكون روائيا من طراز غير مألوف . فهو عبقرية متعددة الجوانب . قد تركت لنا تراثا منوعا » .

بهذا المعنى يمكن النظر إلى هذه الرسالة التى دارت أساسا حول فن **طه حسين القصصى** . وتتكون الرسالة من بابين رئيسين ، يسبقهما تمهيد تناولت فيه الباحثة تطور فن الرواية فى مصر : محاولة رسم المعالم الرئيسية للرواية المصرية قبل **طه حسين** . وترى الباحثة أن القصة المصرية تأرجحت بين التراث القديم ، والتأثر بالغرب . ثم تناولت إرهاصات القصة العربية الحديثة ، بادئة **بتخليص الإبريز للطهطاوى** ، و **علم الدين** » **لعلى مبارك** ، و « **حديث عيسى بن هشام** » **للمويلحى** وغير ذلك . ثم تناولت بعد ذلك القصة فى أوائل العشرينيات ، حيث نشر جورجى زيدان قصصه المستمدة من التاريخ الإسلامى . وتؤرخ الباحثة **بزينب لهيكل** لظهور أول بداية حقيقية للرواية الفنية فى مصر . وقد لاحظت الباحثة أن القصة فى هذه الفترة قد تأثرت بالظروف العصيبة التى أعقبت ثورة ١٩١٩ ؛ ففقدت روح المقاومة ، وتسربت الإحباط واليأس إلى النفوس . أما لغة هذه القصص فقد غلب عليها الأسلوب الصحفى ، الذى يميل إلى السهولة ، وإيصال المعنى إلى القارئ بأيسر الأدوات ، بالإضافة إلى استخدام اللغة العامية فى الحوار .

أما فى فترة مابين الحربين ، فقد بدأ التيار الرئيسى للقصة يتجه أساسا إلى محاولة الارتباط بالواقع من ناحية ، والتأثر الحاد بالثقافة الغربية من ناحية أخرى .

وترى الباحثة أن منهج **طه حسين** قد أثر فى كتابات كثيرين من أفراد الجيل الناشئ فى الأدب بعامة ، والقصص بخاصة . فقد تمكن الدكتور **طه حسين** من تكوين أسلوب خاص به ، لدرايته باللغة العربية وآدابها ، التى حصلها من خلال دراسته التقليدية فى الأزهر ، ثم تمكن من الاطلاع على الآثار الغربية ، لاسيما اليونانية والفرنسية. وحين طرق باب القصة انعكست آثار المرحلتين السابقتين ، مضافا إليها استجابة الكاتب للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية المعاصرة ، مثلما انعكست فيها فكرة الكاتب عن المثل الأعلى والفن والحرية الفكرية .

والتمهيد ـ كما نلاحظ ـ يميل إلى الاستطراد التاريخى ، ولايقدم جديداً لانعرفه . أما الباب الأول من الرسالة فقد كان موضوعه مصادر الفن القصصى عند **طه حسين** ، واتجاهاته العامة . وهو مكون من فصلين ؛ الأول عن دور المؤثرات الثقافية فى فن **طه حسين القصصى** : كالتراث الإسلامى والبيئة العامة وثقافته الفرنسية واليونانية . وقد قسمت الباحثة هذه المؤثرات إلى قسمين ؛ الأول يتناول دور المؤثرات الثقافية فى القصة لدى المؤلف ، والثانى دور هذه المؤثرات فى مادة الفن القصصى ذاتها لديه . وعن دور التراث الإسلامى فى تكوين **طه حسين** ، تبدأ الباحثة بالمصادر الأصلية للثقافة العربية والإسلامية التى تلقاها الأديب ، بدءا بالألفية لابن مالك ، وغيرها من المتون ، إلى جانب شغفه بالاختلاط بالبيئات العلمية مابين البيت والمكتب والمسجد ومجالس العلماء ، ثم دراسته فى الأزهر . وحفظه للقرآن . والملاحظ فى هذا الفصل أن الباحثة قد اتخذت من كتاب الأيام **لطه حسين** مرجعا أساسيا تتعرف من خلاله على ملامح طفولة طه حسين وشبابه ، مع مافى ذلك من خلاف حول الأيام ذاتها ، هل هى من قبيل الفن القصصى ، أم هى سيرة ذاتية ، ومع ما يتفرع من ذلك من خلاف حول قضية الصدق الواقعى والصدق الفنى .

ثم ترى الباحثة أن البيئة العامة أثرت فى فكر **طه حسين** . وهى تقصد بالبيئة العامة بيئة صحيفة الجريدة ، التى أتاحت له أن يقرأ وأن يكتب فى آن واحد .

والعنصر الثالث هو ثقافته اليونانية القديمة والفرنسية . وقد أتاحت له هذه الثقافة الاطلاع على كنوز الأدبين اليونانى والفرنسى وفلسفاتها ، وربطت أواصر الصداقة بينه وبين كبار كتاب فرنسا مثل **أندريه جيد** ، **وبول فاليرى** ، **وسارتر** . لكن **طه حسين** ـ كما تقول الباحثة ـ لم يسمح لهذه الثقافات الغربية أن تستوعبه وتفصله نهائيا عن تراثه العربى ، بل إنه استطاع أن يسيطر بعقله القوى عليها ، وأن يفيد مما يراه ملائما منها .

والباحثة فى هذا الجزء من الرسالة تتبنى آراء مجموعة من الكتاب ، عارضة آراءهم فى فن **طه حسين القصصى** والمؤثرات فيه ولكن هذه المجموعة من الآراء تنتمى إلى مدارس نقدية مختلفة ؛ ومن هنا فقد جاءت أقوالهم وأحكامهم مختلفة ومتناقضة وأسلمت الباحثة نفسها لهذه الآراء ، ولم تحاول استخلاص رأى خاص بها ، يمكن أن يعصمها من هذا الاضطراب والتناقض . ناهيك عن تناقض هذه المؤثرات فى حد ذاتها ، التى لايمكن لأديب واحد أن يكون قد تأثر بها جميعا بالمعنى الحقيقى للتأثر دون أن يصيبه هو شخصيا الاضطراب ، وهو أمر لم يلحظه أحد فى فكر **طه حسين** . فعالم **طه حسين** ـ كما تقول الباحثة ـ ينتمى إلى الواقع المصرى ، فى حين ينتمى بناؤه القصصى إلى القصة الغربية . ولكنها تعود لتذكر بعد ذلك (ص ٣٦ ، ٤٠ من الرسالة) أن عالم بعض قصص **طه حسين** ، يشبه عالم **بلزاك وفلوبير وزولا** (« **المعذبون فى الأرض وشجرة البؤس** ») ، وأن بعض شخصيات **طه حسين** النسائية يذكر بشخصيات كورفى ، وبوليكت ، وهوراس . أما بخصوص رواياته الإسلامية فهى تقول نقلا عن احد الكتاب إن **طه حسين** يتفق مع « **شاتوبريان** » صاحب عبقرية المسيح ، فى المنهج والغاية اللذين من أجلهما كتب **طه حسين** « **على هامش السيرة** » و « **الوعد الحق** » . كما تذكر الباحثة أن استخدام **طه حسين** للمواقف المعروفة التى تقوم على الصراع بين العاطفة والواجب يشبه المواقف التقليدية فى الأدب اليونانى ، وبصفة خاصة فى قصتى « **دعاء الكروان** » و « **الحب الضائع** » . وترجع الباحثة ـ أخذا برأى بعض الكتاب ـ هذا التشابه بين بعض مواقف وشخصيات قصص **طه حسين** مع مثيلاتها من القصص الغربى إلى التأثير والتأثر . وهى تبالغ كثيرا حين تتحدث عن فكرة التأثير والتأثر هذه ، إلى حد أنها تتصور مثلا أن الأشباح التى كانت تعاود « آمنة » بطلة « **دعاء الكروان** » هى نفسها الإيرينيات أو ربات الانتقام الإغريقيات ، أو أن موقف آمنة فى نفس القصة هو موقف إليكترا المعروف ... الخ . وكأن الأشباح التى تمثل ركنا مهما فى الخيال الشعبى عند العامة فى كل مكان هى وقف على الإغريق .

وعن المصادر التى رفدت مادة القصة عند **طه حسين** تقول الباحثة ، إنها مصادر تاريخية ، وأخرى دينية ، ثم مصادر شعبية وبيئية ، وأخيرا مصادر متنوعة .

والفصل الثانى من هذا الباب يدرس الاتجاهات الفنية فى أدب طه حسين القصصى . وقد تناولت الباحثة فى هذا **الفصل** نشأة المذهبين الرومانسى والواقعى فى القصة المصرية وأثرهما فى فن **طه حسين القصصى** . وقد مهدت الباحثة لدراستها الفنية باستعراض سريع لتاريخ الرومانسية فى القصة المصرية ، وانتهت إلى القول بأن الكتاب من خلال الإطار الرومانسى كانوا يسلكون أحد اتجاهات خمسة : الاتجاه الذاتى ، والاتجاه الاجتماعى الاتجاه الأسطورى ، والاتجاه التاريخى ، وأخيرا الاتجاه الواقعى . وتأخذ الباحثة فى رصد كل مجموعة من أعمال **طه حسين** تحت الاتجاه الخاص بها . فى الاتجاه الذاتى تدرس « **الأيام** » و « **أديب** » ؛ وفى الاتجاه الاجتماعى تدرس « **الحب الضائع** » و « **دعاء الكروان** » و « **شجرة البؤس** » و « **ماوراء النهر** » . وتدرس « **القصر المسحور** » و « **أحلام شهرزاد** » فى الاتجاه الأسطورى . وهى هنا فى تقسيمها لهذه الأعمال تخلط بين ماهو واقعى وما هو رومانسى ؛ ثم هى تخلط مرة أخرى بين الواقع العملى والواقع الفنى . والسبب الذى أوقعها فى هذا الاضطراب هو نفس السبب الأول ، وهو استسلامها الكامل لآراء النقاد المتباينة فى أعمال **طه حسين** .

والباب الثانى من الرسالة يتناول الظواهر الفنية والمعنوية فى فن **طه حسين القصصى** ؛ وهو يحتوى على فصلين : الأول عرض لبعض الآراء الخاصة **بطه حسين** فى فن القصة وحرية الفن والفنان ، مع

استعراض لبعض آرائه النقدية لعدد من القصص العربية والأجنبية . ثم دراسة تحليلية للخصائص الفنية فى مؤلفات **طه حسين** القصصية . والباحثة تلاحظ أنه على الرغم من توافر المادة القصصية **لطه حسين** ، وهى مادة استمدها من تجربته المباشرة ، ومن خبرته الإنسانية الواسعة ، إلى جانب أسلوبه الخاص ، وشخصيته المتميزة ، فإن رغبته فى أن يعلم ويعظ قد أخضعت رواياته فى كثير من الأحيان للاستطراد ، وأصابت الحدث القصصى بالتوقف نتيجة لخروجه المتكرر عن سياق القصة . كما أن انشغاله بالهدف أكثر من الوسيلة جعله يتبرم بقواعد الرواية ، ولكن الباحثة تعود لتؤكد أن ثورته على قواعد القصة كانت ثورة نظرية فقط ، إذ لم يخرج على تلك الأصول فى جميع قصصه ، وإنما أراد بها لفت نظر القارئ وشد انتباهه إلى مايطرحه من آراء .

أما حرية الفنان عند **طه حسين** فهى الحرية التى لاتعرف الطبيعة غيرها . فالكاتب يدعو إلى تحرير الأدب من النظام المفروض ، وأن تتولى الطبيعة نفسها الذهاب بمالا خير فيه ، واستبقاء ماينفع الناس . فقد تكون الطبيعة أقدر من الفنان ومن الفن ، وأقدر من النقاد ، وأقدر من الجمهور ، على هذه التصفية . أما الطبيعة فتعريفها هو أنها مجموعة من المؤثرات الظاهرة والخفية ، التى نعرفها ، والتى لانعرفها ، والتى تعمل سواء رضينا أم أبينا . وفى هذا الإطار من مفهوم حرية الأديب يتحدد كذلك مفهوم التزامه ، فالأدب لديه ليس وسيلة ولا أداة ، وإنما هو غاية وغرض . ولذا فهو يرفض الالتزام الذى لاينبع من شخصية الأديب الحرة .

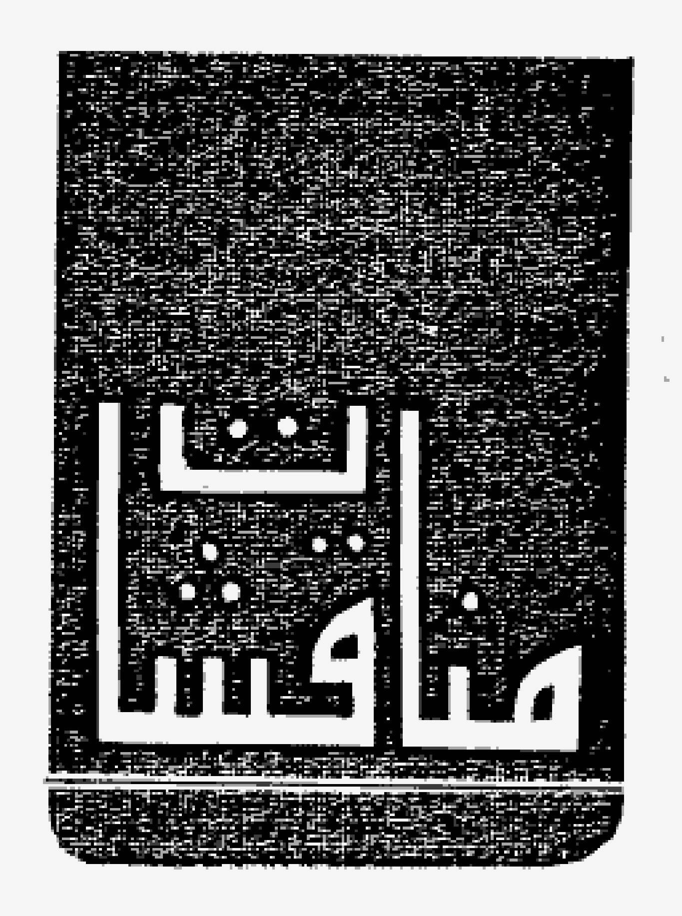
وتعرض الباحثة بعد ذلك للدراسات النقدية التى قام بها طه حسين لبعض القصص والروايات العربية والغربية . ومنهجه فى نقد الرواية ــ كما تقول ــ غير منعزل عن منهجه النقدى العام ، الذى يؤكد الاهتمام باللغة ، والقدرة البيانية ، ويميل إلى التيار الإنطباعى فى اعتماده الذوق والنزعة التأثيرية . **فقد نقد طه حسين «بين القصرين» لنجيب محفوظ ، وجمهورية فرحات ليوسف إدريس ، وزنوبيا لمحمد فريد أبى حديد ، كذلك نقد مسرحية أهل الكهف للحكيم . مثلما نقد قصصا تمثيلية لعدد من الأدباء العالميين . مثل ألفريد كابو ، وبول هرفيو وهنرى بيك .**

بعد ذلك انتقلت الباحثة إلى دراسة الشكل الفنى فى أعمال **طه حسين** . من حيث الأحداث والشخصيات والنهايات القصصية والزمان والمكان والحبكة الخ ... وهى تقول إنها تبحث فى مؤلفات **طه حسين** القصصية عن الميزات والمحاور البارزة للشكل الفنى ، وكيف يبرز الحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال الحبكة . وتلفت الباحثة النظر إلى أننا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار حين نتحدث عن الشكل الفنى لقصص طه حسين . الحقبة التاريخية التى قدم فيها الأديب إنتاجه ، وكيف كانت الرواية العربية غير مستوفية لشروطها الفنية ، حين كتب **طه حسين** آخر قصصه .

وهى ترى ، بعد أن قامت بتحليل معظم أعمال **طه حسين** تقريبا ، أن **الأيام و دعاء الكروان** هما العملان الوحيدان اللذان تتوافر فيهما الوحدة العضوية ، من حيث تطور شخصيات أبطالها ، وصراعاتها النفسية ، وأبعادها الاجتماعية . أما بقية أعماله فتفتقر إلى شروط القصة الحديثة ، لتدخل المؤلف بين القارئ والشخصيات ، وحشده للأحداث دون مبرر منطق .

وفى **الفصل الثانى والأخير** تتناول الباحثة الخصائص المعنوية فى فن **طه حسين** القصصى ، وتقصد بالخصائص المعنوية أهم القضايا التى عالجها المؤلف ، ورؤيته لها وأسباب معالجته إياها . ذلك أن **طه حسين** عاش عصرا تضاربت فيه التيارت الفكرية والوجدانية ، وأدرك ظروف مصر وهى تتخبط بين القديم والحديث ، وشغلته قضايا بلده ، وعانى قصور التعليم ، وطالب بالحرية وتحرير المرأة ، فكان لزاما عليه ، بوصفه أديبا ملتزما ، حرا فى التزامه هذا ، أن يدافع عن هذه القضايا ، وأن يتصدى لعلاجها .

ولعل الملاحظة الأخيرة على الرسالة هى ، بالإضافة إلى الملاحظات السابقة ، أن الباحثة عاملت جميع أعمال **طه حسين** القصصية معاملة واحدة ؛ فهى لم تفرق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة فى هذه الأعمال ، وأخضعتها جميعا لنفس المعيار النقدى . وهذا قد يبدو من قبيل الظلم لأعمال الكاتب أحيانا . ولكن على الرغم من كل هذه الملاحظات ، فإن أحداً لايستطيع أن ينكر جهد الباحثة فى رسالتها .



ملاحظات قارئ

□ ماهر شفيق فريد

فيما يلى مجموعة من الملاحظات على بعض مواد عدد أكتوبر ١٩٨١ من مجلة **فصول** . أرجو أن يتسع لها صدر كتاب المجلة :

• يذكر الشاعر الراحل **صلاح عبد الصبور** فى محاضرته «تجربتى فى الشعر» : «ما ترجمه العقاد لوليم هازليت» (ص ١٥) . **ولا علم لى بأن العقاد قد ترجم** من هازلت أكثر من سطور أو فقر . وإن كان بطبيعة الحال قد ذكره فى كتاب «**شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى**» : «لا أخطئ إذا قلت إن هازليت هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد ، لأنه هو الذى عداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة . ومواضع المقارنة والاستشهاد ..» (مكتبة النهضة المصرية . الطبعة الثالثة ١٩٦٥ . ص ١٩٢) . كما ذكره فى مواضع أخرى بشديدة الإعجاب من كتبه ومقالاته .

والواقع أن قضية تأثير هازلت على العقاد تحتاج إلى بحث جاد لم يقم به أحد . على كثرة ما كتب عن نقد العقاد . وربما كان الكاتبان الوحيدان اللذان تطرقا إلى هذا الموضوع هما الدكتور **عبد العزيز الدسوقى** . فى كتابه «**تطور النقد العربى الحديث فى مصر**» . وإن لم يرجع إلى هازلت مباشرة . وإنما اعتمد . فى مناقشة القضية . على مقال للدكتور **نظمى لوقا** عن كتاب هازليت «**محاضرات عن الشعراء الإنجليز**» (**مجلة تراث الإنسانية . ٥ نوفمبر ١٩٦٧**) ، والدكتور نبيل راغب الذى روى فى مقالة صحفية . بجريدة **أخبار اليوم** . أنه تناقش مع العقاد فى إحدى ندواته حول هازليت وكولردج باعتبارهما من نقاد شكسبير . وأن العقاد مال إلى تفضيل هازلت ، خلافا للرأى النقدى الشائع الذى يعد كولردج أعظم النقاد الشكسبيريين قاطبة .

• فى المقال القيم عن «صلاح عبد الصبور وأصوات العصر» يذكر الدكتور **شكرى محمد عياد** أن الروائى **جوزيف كونراد** سويدى الأصل (ص ٢٦) . والواقع أن كونراد بولندى ـ لا صلة له بالسويد ـ كان مولده فى بودوليا ، من أقاليم بولندا . وكان أبوه من زعماء الحركة الوطنية البولندية . وقد نفى إلى روسيا من جراء انشطته السياسية .

ويذكر الدكتور شكرى قصيدة إليوت المعروفة على أنها «أغنية حب المستر ألفرد ج . بروفروك» (ص ٢٦) وصواب العنوان : «أغنية حب ج . ألفرد بروفروك» .

• فى ترجمة الأستاذ **سامى خشبة** لمقال السيدة **نانسى سلامة** عن «تأثير إيونسكو فى مسرحية **مسافر ليل**» يرسم المترجم اسم Beranger فى مسرحية يونسكو «**القاتل**» على أنه «بيرنجر» (ص ١٤٧) . وصواب نطقه : بيرانجيه . إذ الراء فيه صامتة .

• تقول السيدة **اعتدال عثمان** فى مقالتها «صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة» : «لا يكتفى الشعراء ـ وبخاصة أبا تمام والبحترى وابن الرومى ـ بهذا الاقتراب الحميم» (ص ١٩٥) وصوابها : أبو تمام . وتقول : «الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة . وأن غايتها هو الظفر بالنفس» (ص ١٩٦) وصوابها : غايتها هى .

• على الرغم من الجهد الذى يبذل فى تصحيح تجارب الطبع . لا تخلو المجلة من أخطاء مطبعية من قبيل : «ينتقل الكاتب إلى عنصراً آخر» (ص ٨) . كذلك .

الروائى الإنجليزى H. G. Wills (ص ٣٩) وصواب هجائه : Wells

مسرحية «**فاوست**» لمارلو (١٨٣٩) (ص ٤١) وصواب التاريخ : ١٦٠٤ .

«هكذا كان فاوست ودون جوان تجليان لروح واحدة» (ص ٤٢) وصوابها : تجليين . وهذه الثلاثة الأخيرة ترد فى مقال الدكتور **عز الدين إسماعيل** «عاشق الحكمة . حكيم العشق» .

• إلى الببليوجرافيا التى أعدها الدكتور **حمدى السكوت** والدكتور **مارسدن جونز** أقترح إضافة البنود التالية :

أولا : أعمال صلاح عبد الصبور

مقالات ودراسات

- كلمة بلا عنوان عن شعر **حسن توفيق** فى مجلة **«الأدب»** (أغسطس ١٩٦٩) . ص ٥٧ .
- مقدمة بلا عنوان من حوالى خمس صفحات لـه قصائد من ت . س . إليوت » ترجمها ماهر شفيق فريد . مجلة **الثقافة** (ديسمبر ١٩٨١) . ص ٤٩ – ٥٣ .
- يذكر المصنفان أن مقال **صلاح عبد الصبور** المسمى «الحديقة الموحشة» . مجلة **المجلة** (مارس ١٩٦٩) : «مختارات من كتاب طه حسين **ذكرى أبى العلاء**» (ص ٢٩٥) . وهذا خطأ يدل على أنهما لم يطلعا على المقالة . فإنما هى تعليقات **صلاح عبد الصبور** الخاصة على مجموعة من لزوميات أبى العلاء . سج فيها سج **طه حسين** وإن لم يورد من كتابه . وذكر أنه يطمح بها إلى استشراف هذين الأفقين الكريمين : أفق أبى العلاء . وأفق طه حسين .

أعمال مترجمة

- مسرحية **«حفل كوكتيل»** لإليوت : يضاف أنها نشرت فى مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) .

ثانيا : أعمال عن صلاح عبد الصبور

مقالات نقدية

- **ماهر شفيق فريد** . ملامح من الشعر المصرى المعاصر . مجلة **الثقافة الأسبوعية** (٥ يولية ١٩٧٤) ص ٨ – ١٥ .
- **د . نعيم عطية** . ليلية صلاح عبد الصبور **«الأميرة تنتظر»** . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ – ٧٥ .
- **مديحة عامر** . الشاعر الأمير . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٧٨ – ٨٦ .
- **نبيل فرج** . «صلاح عبد الصبور والتجديد فى الفن» . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٨٨ – ٨٩ . ٩٣ .
- **إسماعيل عباس** . التأصيل الأخلاقى فى شعر صلاح عبد الصبور . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٩٤ – ٩٨ .
- **عائشة حماد** . عشرى السترة (قصة مستوحاة من **«مسافر ليل»**) . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٠٤ – ١٠٧ . ١٣٦ .
- **فاروق بسيونى** . فنون . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٢٨ .
- **د . عبد العزيز الدسوقى** . صلاح عبد الصبور وداعا . مجلة **الثقافة** (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٤ – ٥ .
- **إبراهيم سعفان** . وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور . مجلة **الثقافة** (سبتمبر ١٩٨١) ص ١٢٠ .
- **رئيس التحرير** [د . سمير سرحان] . إلى القارئ العزيز . مجلة **المسرح** (سبتمبر ١٩٨١) ص ٢ .
- **د . سمير سرحان** . قصته مع هذه المجلة . مجلة **المسرح** (سبتمبر ١٩٨١) ص ٣ – ٤ .
- **د . سمير سرحان** . **«مسافر ليل»** : الضحية والجلاد» . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٤ – ٣٨ .
- **فؤاد دوارة** . المرأة المغتصبة فى مسرحيات صلاح عبد الصبور . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٩ – ٤٣ .
- **د . يحيى عبد الله** . اللا مأساوية فى **«بعد أن يموت الملك»** . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٤ – ٤٦ .
- **سامى خشبة** . المفهوم الدرامى عند صلاح عبد الصبور . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٨ – ٥٥ .
- **د . شكرى عياد** . الرمز فى مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٦ .
- **سناء صليحة** . صلاح عبد الصبور والدراما الشعرية . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٧ – ٦١ .
- **عبد الغنى داود** . صلاح عبد الصبور والرؤية العيشة . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ – ٧٤ .
- **فاروق زكى** . الرؤية الإخراجية **لمسافر ليل** . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٥ – ٧٦ .
- **سمير العصفورى** . الرؤية الإخراجية لمأساة **الحلاج** . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٧ – ٧٨ .
- **أحمد العشرى** . البطل فى مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٩ – ٨٢ .

- نهاد عاشور يقول رأيه فى مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٢ - ٦٤ .
- د. أحمد كمال زكى ، اللغة فى مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٥ .
- حسن عطية ، العامة والمثقف الفرد فى مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٦٦ - ٧١ .
- فتحى الإبيارى ، صلاح عبد الصبور : كلمة حب ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩ - ١٢ .
- مصطفى عبد الله ، صلاح عبد الصبور فى عيونهم ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١٣ - ١٦ .
- أحمد بهاء الدين ، كيف مات صلاح عبد الصبور ؟ ، مجلة العربى (نوفمبر ١٩٨١) ، ص ٦ - ١١ .

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- محمد عبد الفتاح إبراهيم ، أيان تبحر . مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) ص ٨٠ - ٨١ .
- مديحة عامر ، ثأر الحلاج ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ٩٤ - ٩٥ .
- عطية قنون . شاعر العشق والشوق ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ١٢٢ - ١٢٣ .
- سعد درويش ، وداعا أيها الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٠ .
- على الصياد . مع غروب أحلام الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧١ .
- بدر توفيق ، صورته الأخيرة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٦ - ٧٧ .
- سالم حق ، الرحلة الأخيرة لسندباد ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٨٧ .
- عبد المنعم عواد يوسف ، فى وداع الأمير ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٠ .
- حسين على محمد ، دمعتان ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩١ .
- مفرح كريم . صفقة للموت ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٢ .
- فيصل طاهر أبو فاشا ، إلى روح صلاح عبد الصبور ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٩ .
- جميل محمود عبد الرحمن . لأنك بالشعر صغت الخلود ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٠ - ١٠١ .
- د. صابر عبد الدايم ، الأرض وفارس الحلم القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٢ .
- درويش الأسيوطى ، إلى الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٣ .
- فولاذ عبد الله الأنور . مأتم الإمارة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٨ .
- فاروق حسنين مخلوف ، رثاء شاعر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٩ .
- محمد هاشم ، الرجوع إلى زمن البراءة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١١٠ - ١١١ .
- محمد سليم الدسوقى . جاء الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٢ .
- محمد عبد العزيز شنب ، عزف على وتر الحزن ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٣ .

ثالثا : أعمال بلغات أخرى

أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

«People in my Country», «A Song to God», «TheTartarsAttacked», «The Shadow and the Cross», in Modern Arab Poets 1950-1975, Translated and edited by Issa

مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور

□ نبيل فرج

استكمالا للبيليوجرافيا التى نشرتها مجلة «فصول» ، من إعداد حمدى السكوت ومارسدن جونز ، فى العدد الأول من المجلد الثانى ، عن المقالات والأحاديث التى عقدت أو أجريت مع الشاعر المصرى الراحل **صلاح عبد الصبور** ، أود أن أضيف هذه القائمة .

ولا شك أن عددا كبيرا من الكتاب المصريين والعرب ، فى بلادنا وأنحاء العالم ، لديهم قوائم مماثلة ، ولكن من الصعب جدا حصرها ، ما لم يشتركوا بأنفسهم فى تعييها وتقديمها للجهات المعنية ، لأن الفترة الزمنية التى تبوأ فيها **صلاح عبد الصبور** مكانته بوصفه شاعرا عربيا لا خلاف على ريادته وأصالته ــ وهى فترة السبعينيات ــ تقطعت فيها بشكل حاد وسائل الاتصال الإعلامى فى الوطن العربى ، ممثلة فى الدوريات والكتب ، وإن لم يؤثر ذلك على الوشائج الثقافية الحميمة بين الكتاب .

وقد كان من نتائج هذا الوضع أن أصبح الكتاب لا يعرفون ما ينشر متعلقا بهم . ويكاد يكون من المستحيل الآن ، لمن يقيم فى القاهرة وحدها ، أو فى أى عاصمة عربية أخرى ، أن يحيط بكل ما ينشر عن **صلاح عبد الصبور** ، أو عن أى موضوع آخر .

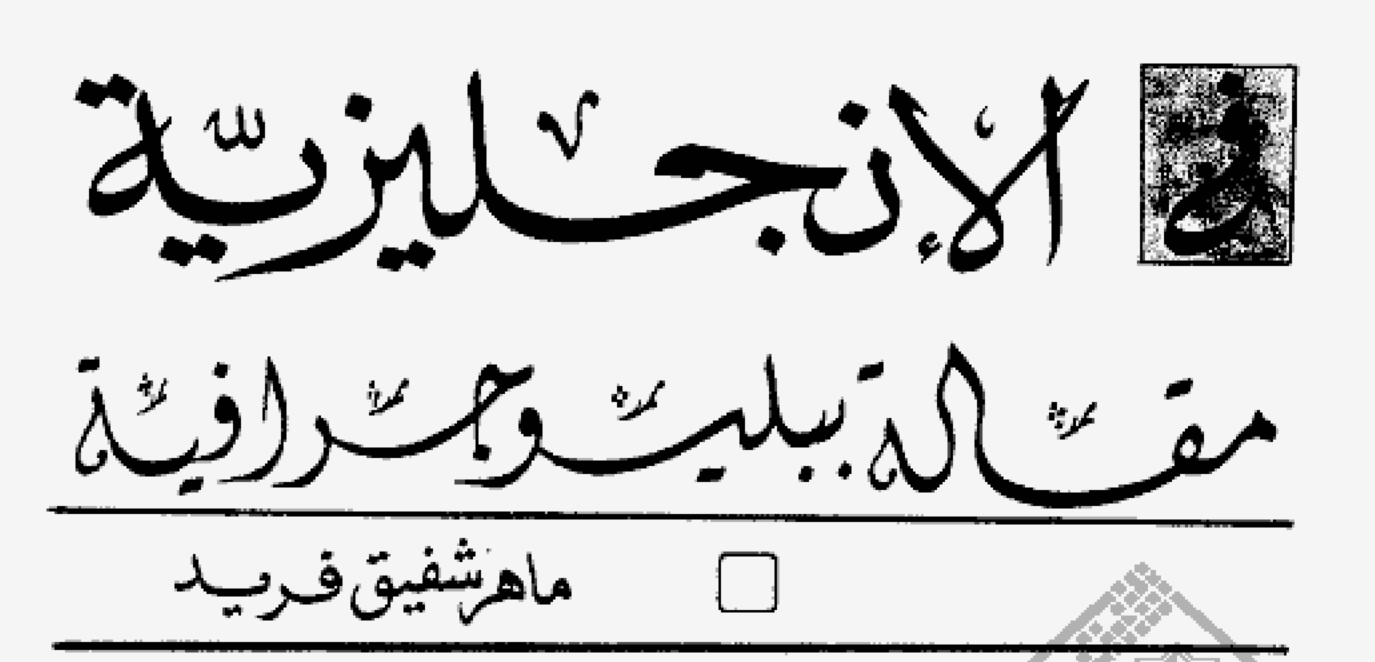
وبيليوجرافيا مجلة «فصول» شاهد على هذا النقص ، ولو أنه لا يد لها فيه .

فلتكن هذه الكلمة دعوة للكتاب فى أنحاء الوطن العربى ، لاستكمال هذه البيليوجرافيا ، توثيقا للمعرفة الكاملة بشاعر كبير ، استوى له النظم فى الأبنية الجديدة ، وسيظل اسمه يمثل ، على مدى التاريخ ، علامة طريق فى مسيرة الشعر العربى ، تقدم الدليل على أن الشعر الجديد لا يقتصر على زمن دون زمن ، أو يختص به قوم دون غيرهم ، وإنما نصيب المتأخرين منه لا يقل أبدا عن نصيب المتقدمين .

وهذه هى القائمة الخاصة بى :

«مأساة الحلاج» فى ضوء العصر .	جريدة «الثورة» السورية	٧ / ١٢ / ١٩٦٦
موسم المسرح فى القاهرة والأميرة التى تنتظر .	جريدة «البعث» السورية	٣ / ١٢ / ١٩٧١
الأميرة تنتظر مخرجا يضيعها .	البعث	١٦ / ١٢ / ١٩٧١
حوار مع صلاح عبد الصبور .	البعث	٢ / ٣ / ١٩٧٢
صلاح عبد الصبور يسافر فى قاطرة ليلية .	جريدة «الأنوار» اللبنانية	٢ / ٢ / ١٩٧٣
وقفة مع الشاعر صلاح عبد الصبور .	الأنوار	١٥ / ٥ / ١٩٧٤
صلاح عبد الصبور فى اعترافاته .	الأنوار	١٢ / ٧ / ١٩٧٤
صلاح عبد الصبور يعترف .	مجلة «الصياد» اللبنانية	٣٠ / ١٠ / ١٩٧٤
صلاح عبد الصبور : خانتنا التغيير الانقلابى .	الصياد	١٩ / ٧ / ١٩٧٥
صلاح عبد الصبور «حياتى فى الشعر» .	الأنوار	٢١ / ٨ / ١٩٧٨
صلاح عبد الصبور : كتابتى النقدية على وجه الريح .	الأنوار	٢ / ٣ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور : انهيار الحلم واليقين .	الصياد	٣ / ١٩٨١
مسافر ليل فى زغرب .	المساء	٢٦ / ٦ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور : أقنعة الحب وفنون العشق .	فيروز	٦ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور : ثقافة الصفوة وأمل الانتظار .	الأنوار	٢٢ / ٨ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور والتجديد فى الفن .	الثقافة	١٠ / ١٠ / ١٩٨١
الكلمة والموت فى «مأساة الحلاج» .	الصياد	١٥ / ١٠ / ١٩٨١

نجيب محفوظ



كانت لنجيب محفوظ ـ عبر سنواته السبعين ـ ثلاث ربات من عرائس الفنون : ربة التاريخ الفرعونى . وربة الرواية ذات المهاد العصرى . وربة القصة القصيرة . فى البدء كان كتاب **مصر القديمة** (١٩٣٢) المترجم عن عالم المصريات الإنجليزى **جيمز بيكى** (وحديثا نقل له العالمان الأثريان **شفيق فريد ولبيب حبشى** كتابه **الآثار المصرية فى وادى النيل** إلى العربية فى ثلاثة أجزاء . وما زال الجزء الرابع ينتظر النشر) . وبيكى أنجب **عبث الأقدار** (١٩٣٩) **ورادوبيس** (١٩٤٣) **وكفاح طيبة** (١٩٤٤) (كان هذا الابن الأخير أنبغ الثلاثة وأنضجهم) . ثم كان كتاب **همس الجنون** (١٩٣٨) وهو مجموعة أقاصيص ولدت ـ بعد فترة انقطاع طويلة عن الإنجاب ـ تسعا من الأبناء : **دنيا الله** (١٩٦٣) **بيت سيئ السمعة** (١٩٦٥) **خمارة القط الأسود** (١٩٦٩) **تحت المظلة** (١٩٦٩) **حكاية بلا بداية ولا نهاية** (١٩٧١) **شهر العسل** (١٩٧١) **الجريمة** (١٩٧٣) **الحب فوق هضبة الهرم** (١٩٧٩) **الشيطان يعظ** (١٩٧٩) . ثم كانت رواية **القاهرة الجديدة** (١٩٤٥) وهى فاتحة نسل موصول مبارك . اعتمدت عليه شهرة نجيب محفوظ . إذ تلاها : **خان الخليلى** (١٩٤٦) **زقاق المدق** (١٩٤٧) **بداية ونهاية** (١٩٤٩) **بين القصرين** (١٩٥٦) **قصر الشوق** (١٩٥٧) **السكرية** (١٩٥٧) **أولاد حارتنا** (١٩٥٩) **اللص والكلاب** (١٩٦١) **السمان والخريف** (١٩٦٢) **الطريق** (١٩٦٤) **الشحاذ** (١٩٦٥) **ثرثرة فوق النيل** (١٩٦٦) **ميرامار** (١٩٦٧) **المرايا** (١٩٧٢) **الحب تحت المطر** (١٩٧٣) **الكرنك** (١٩٧٤) **حكايات حارتنا** (١٩٧٥) **قلب الليل** (١٩٧٥) **حضرة المحترم** (١٩٧٥) **ملحمة الحرافيش** (١٩٧٧) **عصر الحب** (١٩٨٠) **أفراح القبة** (١٩٨١) **ليالى ألف ليلة** (١٩٨١) . ولا أدرج فى هذه الأنساب رواية **السراب** (١٩٤٨) ، فهى من أبناء السفاح . أنجبها **نجيب محفوظ** بعد إلمامة سريعة بربة الفن الفرويدى .

عطاء كبير بكل المقاييس . ينتظم تسعا وثلاثين كتابا . وما زالت ربة الفن المحفوظى ولودا مخصبة . فقد حملت مؤخرا بمجموعة قصصية عنوانها **رأيت فيما يرى النائم** . وروايتين هما **الباقى من الزمن ساعة** . **ورحلة ابن بطوطة** . وينتظر أن تخرج هذه المواليد الجديدة إلى نور الحياة قريبا .

ولندع هذه السلاسل من الأنساب ـ راجع الإصحاح الرابع من سفر **التكوين** . والإصحاح الأول من **إنجيل متى** ـ لنرى ماذا أضاف هؤلاء الأبناء إلى ثروة الفكر والخيال . لقد كان **نجيب محفوظ** هو الروائى الذى نجح فى المزاوجة بين أعمق قضايا الفكر وأصدق تفاصيل الواقع . كان واقعيا ورمزيا فى آن واحد (عندى أنه ـ فى المحل الأول ـ كاتب أليجوريات . من طراز **كافكا** وأضرابه ، يتوسل بالواقعية الدقيقة إلى الإقناع . ولكن واقعيته ليست إلا إيهاما تحجب من ورائه اهتمامات ميتافيزيقية عميقة ، ورغبة لا تكل فى تجاوز الهنا والآن) . ولأن أعماله قابلة للقراءة على أكثر من مستوى فقد أحبه الآلاف لا فى مصر وحدها بل فى العالم العربى كله . ووجد فيه المثقف ونصف المثقف وربع المثقف . كما وجد فيه الأمى الذى يغشى السينما ويشاهد التلفزيون ويستمع إلى الإذاعة ويلم بالمسرح ، تصويرا رائعا لقطاعات من الحياة المصرية ما بين قصور الباشوات وأكواخ الفقراء وبيوت الطبقة المتوسطة . لا عجب أن انعقد الإجماع على أنه روائى العالم العربى الأول . وإن انقدحت بين الحين والحين شرارات من العبقرية الفردية تكاد تطاول عبقريته ـ وإن أعوزها استمراره الدؤوب : أعنى رجالا من طراز **يوسف إدريس . والطيب صالح** ، **وإدوار الخراط** ، **وحليم بركات . ومحمد ديب** ، **ولويس عوض** ، **وجبرا إبراهيم جبرا . وغسان كنفانى . وغالب هلسا** . هؤلاء روائيون موهوبون أبدعوا بعض أعمال عظيمة ـ رواية واحدة أو على أقصى تقدير روايتان فى حالة كل منهم ـ ولكن عملهم لا يشكل كلاً مكتملا oeuvre على نحو ما نجد فى حالة **نجيب محفوظ** .

على أن **نجيب محفوظ** إذا كان قد لاقى من التكريم والإقبال فى وطنه ما لم يلقه روائى من قبل . فإن عالم الغرب ـ وهو ما زال . شئنا أم أبينا . معيار الذوق الأدبى فى عصرنا ـ قد ظل عازفا عن قراءة الأدب العربى الحديث ، برغم أنه لم يقصر فى قراءة آداب أخرى ، آسيوية وأفريقية وأمريكية جنوبية كثيرة . ترى ما علة هذه الظاهرة ؟ ليس السبب هو اللغة وحدها ، فليست العربية ـ على صعوبتها ـ أصعب من اليابانية . مثلا . وقد ترجم **ياسونارى كواباتا** إلى الإنجليزية . ونال جائزة نوبل . وليس السبب هو الاكتفاء الذاتى . وشعور الغربى بأنه قد أبدع فى الآداب والفنون والعلوم ما لا يكفى أعمار كاملة ـ دع عنك عمرا واحدا ـ لتحصيله . فإن الغربى ـ وهنا مكمن قوته ـ صاحب حب استطلاع لا يكل . وقابليته مشحوذة دائما أبدا لكل جديد . وليس السبب هو النظرة المتعالية التى ينظر بها الغربى إلى

العربى ، مهما جهد ، أدبا ، فى إخفائها ، فالغربى وإن كان يؤمن عموما بتفوقه على أبناء سام وحام ويافث ، مستعد ، عن طيب خاطر ، للإقرار بالعبقريات العربية الفردية التى تبزغ كواحات متناثرة ، وعلى فترات متباعدة (إذ يجب ألا تتقارب هذه الفترات أكثر مما ينبغى !) ، فى هذا الحقل أو ذاك من حقول الأدب أو الطب أو الفيزياء . وليس السبب هو إحجام دور النشر الأجنبية عن قبول أعمال مترجمة عن العربية ، فليس الشعر التركى ، مثلا ، (وهو الذى تنشره سلسلة «بنجوين» الذائعة الصيت) أعظم من الشعر العربى ، ولا أقرب إلى ذوق الغربيين . كلا . علينا أن نلتمس السبب فى مكان آخر .

والسبب ـ عندى ـ هو التقصير المعيب من جانب أدبائنا ونقادنا وأساتذتنا الجامعيين ممن يجيدون الإنجليزية ، والفرنسية ، والألمانية ، والإيطالية ، والأسبانية ، والروسية ، وغيرها فى نقل هذه الثروة المخفوظية إلى لغات العالم المتحضر . وسأقصر نفسى على الإنجليزية وأقول : كم كان الحال مختلفا لو أن رجالا من طراز **لويس عوض** ، **ومجدى وهبة** ، **ومحمد مصطفى بدوى** ، **ومحمود المنزلاوى** ، عكف كل منهم على ترجمة كتاب واحد لمحفوظ ، بإنجليزيته التى تسامت إنجليزية الإنجليز ذاتها ، ومعرفته الحميمة بالعربية التى يعرف أسرارها ؟ لكن الأمور الآن قد بدأت ـ لحسن الحظ ـ تتحسن قليلا ، إذ رأينا عددا من الأساتذة الجامعيين ـ كالدكتورة **فاطمة موسى محمود** ، والدكتورة **أنجيل بطرس سمعان** ـ ينقلون نصوصا كاملة من محفوظ إلى الإنجليزية ، ولم يعد الأمر وقفا على اجتهادات المستشرقين ، مع إقرارنا بعظيم فضلهم . ولا يخالجنى شك فى أنه يوم تكتمل ترجمة عشر روايات لمحفوظ أو نحوها إلى الانجليزية ، فسيحتل ـ فى خلال سنوات قليلة ـ مكانه الصحيح كواحد من أكبر روائيى عصرنا ، لا بمقاييس مولك راج أناند وتشينوا أتشيبى وميشيما وحدهم ، وإنما أيضا بمقاييس **سارتر وأنجوس ولسون ومورافيا** ، وسرى أقسام الآداب الأجنبية فى أعرق جامعات الغرب ـ وقد بدأت تفعل ذلك حقا ـ تخصص لمحفوظ مقررا مستقلا ، كما هو الشأن مع **ديكنز وبلزاك وتوماس مان** وغيرهم ، وتلك ـ فى الدوائر الأكاديمية ـ علامة المجد الذى لا يطاوله مجد ، وآية دخول الكاتب فى فئة «الكلاسيات» ، أو التراث الذى حاز الخلود !

أدع هذه التأملات ـ التى لا تخلو من نزق ـ لكى أتحدث عن **نجيب محفوظ** فى **الإنجليزية** من زاويتين : الأولى هى تعداد أعماله المترجمة إلى الإنجليزية ، والثانية هى عرض أهم ما كتب عنه بتلك اللغة ، سواء كان الكتاب مصريين ، أو عربا ، أو إسرائيليين ، أو بريطانيين ، أو أمريكيين ، أو إيطاليين ، أو غير ذلك . فالمعول ، هنا ، على لغة الكاتب لا على انتماءاته القومية . ولا يدعى هذا المسح شمولا ، ولكنه يغطى ـ فيما آمل ـ أهم ما كتب فى الموضوع .

أولا ـ أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية

١ ـ روايات

ـ ترجم **تريفور لى جاسيك** رواية **زقاق المدق** وصدرت فى بيروت عن منشورات خياط عام ١٩٦٦ . ولى جاسيك مستشرق بريطانى ولد عام ١٩٣٥ ، وحصل على الدكتوراه فى الأدب العربى من جامعة لندن عام ١٩٦٠ ، وقضى أربع سنوات فى أماكن مختلفة من العالم العربى ، وهو يعيش حاليا فى الولايات المتحدة حيث درّس الأدب العربى فى جامعة وسكونسن من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣ وجامعة إنديانا من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦ ، وفى سبتمبر ١٩٦٦ انضم إلى هيئة التدريس فى قسم لغات الشرق الأدنى وآدابه بجامعة مشيجان .

وقد قدم لى جاسيك لترجمته بمقدمة من خمس صفحات تحدث فيها عن سيرة محفوظ وأعماله ، وخص بالذكر ثلاثيته ، قائلا إنه يعالج خيوطا عامة ومشكلات أبدية مما يشترك فيه البشر جميعا ، كالحياة والموت ، والشباب والشيخوخة ، وعلاقة الإنسان بربه والآباء والأبناء والأزواج بالزوجات ، ومشكلات الالتزام السياسى والاجتماعى ، وعده مرآة صادقة للمعصر فى مصر والعالم العربى .

ـ وترجمت الدكتورة **فاطمة موسى** رواية **ميرامار** ، وقدم لها الروائى الإنجليزى **جون فاولز** ، وراجع الترجمة **ماجد القمص وجون رودنبك** ، وقد صدرت عن دار نشر «هاينمان» الإنجليزية ، بالاشتراك مع مطبعة الجامعة الأمريكية فى القاهرة ، عام ١٩٧٨ .

ومقدمة **جون فاولز** ، صاحب رواية **المجوس** التى حولت إلى فيلم سينمائى مثل فيه **أنطونى كوين** ، تنظر إلى رواية **ميرامار** فى سياق الأدب المكتوب عن الإسكندرية بالإنجليزية واليونانية وغيرهما ، مثل مسرحية شكسبير **أنطونى وكليوباترا** ، وقصائد **كافافى** ، وكتابى إ . م . **فورستر** : **الإسكندرية : تاريخ ودليل** ، **وفاروس وفيلون** ، ورباعية **الإسكندرية للورنس دريل** .

وقد نشر **محمد عبد الله الشفقى** عرضا وافيا لهذه المقدمة فى مجلة **الهلال** (ديسمبر ١٩٨١) تحت عنوان : «نجيب محفوظ فى عالم الناطقين بالإنجليزية» ، فليرجع إليه القارئ . كما ذيلت الترجمة بتسع صفحات من الهوامش تعرف القارئ الغربى بما فى الرواية من إشارات تاريخية ومحلية ومكانية .

ـ وترجم سعد الجبلاوى رواية **الكرنك** فى كتاب **ثلاث روايات مصرية معاصرة** (مطبعة يورك : فردركتون ، نيو برنزويك ١٩٧٩) ، بالإضافة إلى رواية اسماعيل ولى الدين **حمص أخضر** ورواية لسعد الخادم .

ولهذه الترجمة (التى لم أتمكن من الاطلاع عليها) مقدمة ، كما أنه قد سبق **لسعد الجبلاوى** أن ترجم كتابا عنوانه **قصص مصرية قصيرة حديثة** (١٩٧٧) لم يقع لى أيضا ، وربما كان فيه شئ **لنجيب محفوظ** .

ـ وترجم **فيليب ستيوارت** رواية **أولاد حارتنا** (تحت عنوان **أولاد الجبلاوى**) وصدرت عن دار نشر «هاينمان» بلندن فى ١٩٨١ . وقد عمل المترجم عدة سنوات فى شمال أفريقيا .

وللكتاب مقدمة من ثلاث صفحات ، يستعرض فيها فيليب ستيوارت تاريخ نشر هذه الرواية فى جريدة **الأهرام** عام ١٩٥٩ ، والضجة التى أثارتها فى أوساط المحافظين ، ونشرها فى بيروت عام ١٩٦٧ بعد منعها فى مصر . وقد جاء على الغلاف الخلفى للترجمة أنه قل فى الأدب العالمى ما يشبه هذه الرواية ، وأنها ربما كانت تذكرنا ـ من بعيد ـ بمسرحية برنارد شو **العودة إلى متوشالح** ، ورواية كازنتزاكس **المسيح يعاد صلبه** ، ورواية **جورج أورويل مزرعة الحيوان** .

٢ ـ قصص قصيرة

ـ ترجم ف . المنصور قصة «هذا القرن» (من مجموعة **همس الجنون**) تحت عنوان «بيت البخت» فى مجلة **ميدل إيست فورام** (أكتوبر ١٩٦٠) .

ـ وترجم ف . المنصور قصة «العقل» (من مجموعة **همس الجنون**) فى مجلة **ميدل إيست فورام** (يونية ١٩٦١) .

ـ وترجم **دينس جونسون** ـ **ديفيز** ، وهو من أحسن مترجمى الأدب العربى الحديث إلى الإنجليزية على قيد الحياة اليوم ، قصة «زعبلاوى» (من مجموعة **دنيا الله**) فى كتابه **قصص عربية قصيرة حديثة** (مطبعة جامعة أوكسفورد ، لندن ، ١٩٦٧) . **وجونسون ـ ديفيز** من مواليد **فانكوفر** فى ١٩٢٢ . بدأ يدرس الأدب العربى فى مدرسة الدراسات الشرقية بجامعة لندن عام ١٩٣٧ وتخرج من جامعة كمبردج . قضى سنوات الحرب العالمية الثانية يعمل فى القسم العربى بمحطة الإذاعة البريطانية ، وعاش فى القاهرة ما بين ١٩٤٥ و١٩٤٩ حيث كان محاضرا فى جامعتها . وهو نفسه روائى له روايتان . وقد ترجم من مسرحيات توفيق الحكيم **السلطان الحائر** ، **ومصير صرصار** ، **ويا طالع الشجرة** ، وغيرها . وللكتاب مقدمة بقلم المستشرق أ . ج . آربرى ، وتصدير من ثلاث صفحات بقلم المترجم ، مع تعريف وجيز بمحفوظ .

ــ وفى كتاب **الكتابة العربية اليوم : القصة القصيرة** ، من تحرير الدكتور **محمود المنزلاوى** (المركز الأمريكى للأبحاث بالقاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨) ترجمت نادية فرج قصة «الجامع فى الدرب» (من مجموعة **دنيا الله**) بمراجعة **جوزفين وهبة** ، وترجمت الدكتورة **عزة كرارة** قصة «حنظل والعسكرى» (من مجموعة **دنيا الله**) بمراجعة ديفيد كيركهاوس .

وللكتاب كلمة تمهيدية بقلم الدكتور ثروت عكاشة ، وتقديم بقلم عميد المستشرقين المحدثين ج . ا . فون جرونباوم ، ومقدمة من تسعة عشر صفحة للمنزلاوى ، كما ينتهى ببليوجرافيا عن القصة المصرية القصيرة فى العربية والإنجليزية والفرنسية .

ــ وترجمت **سهاد سالم** قصة «النوم» (من مجموعة **تحت المظلة**) فى مجلة (لوتس) «**الأدب الأفريق الآسيوى**» (أبريل ١٩٧٠) .

ــ وترجمت قصة «شهر العسل» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى مجلة **آراب ورلد** (أغسطس ــ سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها) .

ــ وترجمت قصة «وليد العناء» (من مجموعة **شهر العسل**) فى مجلة **آراب ورلد** (أغسطس ــ سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها) .

ــ وأصدرت إدارة العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة كملحق لمجلة **بريزم** ، التى كان يرأس تحريرها مصطفى منير ، كتيبا عنوانه **نجيب محفوظ : مختارات من قصصه القصيرة** ، دون نص على اسم المترجم أو المترجمين . وقد حوى الكتاب خمس أقاصيص : «الجوع» (من مجموعة **همس الجنون**) ، و«دنيا الله» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) ، و«الجبار» (من مجموعة **دنيا الله**) ، و«السكران يغنى» (من مجموعة **خمارة القط الأسود**) ، و«خمارة القط الأسود» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) .

وللكتاب مقدمة من ثمانى صفحات لا نعرف من كاتبها ، تعرف **بنجيب محفوظ** روائيا وكاتب قصة قصيرة ، وكاتب مسرحيات وسيناريو . وتذكر المقدمة أنه ولد فى عام ١٩١٢ ، وهو خطأ شائع فى كثير من الكتابات عن محفوظ ، صوابه : ١٩١١ .

ــ وترجم **عاكف أوباديير وروجر آلن** ، مع مقدمة ، مختارات من أقاصيص محفوظ تحت عنوان **دنيا الله : منتخبات من القصص القصير** (منيابوليس : بليوتيكا إيسلاميكا ، ١٩٧٣) .

ــ وترجم **جوزيف ب . أوكين** ، المحاضر بكلية القديس يوسف (بيروت) ، قصة «الجامع فى الدرب» (من مجموعة **دنيا الله**) مع هوامش ، فى مجلة **ذا موزلم ورلد** (يناير ١٩٧٣) ونوه فى هامش أول صفحة من ترجمته بالترجمة السابقة **لنادية فرج** .

ــ وترجم دينس جونسون ــ ديفيز قصة «الحاوى خطف الطبق» (من مجموعة **تحت المظلة**) فى كتاب **قصص مصرية قصيرة** (دار «هاينمان» ، بلندن ، بالاشتراك مع مطبعة القارات الثلاثة بواشنطن ، ١٩٧٨) مع تعريف وجيز بحياة محفوظ .

ــ هذا وقد نشرت مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٣) قائمة قصيرة بما ترجم من أعمال محفوظ إلى الإنجليزية والفرنسية . فكان مما ذكرته ست ترجمات لم تقع لى . وبيانها كالآتى :

١ ــ «الجوع» (من مجموعة **همس الجنون**) فى مجلة **ذاسكرايب** ٤ (١٩٦٢) .

٢ ــ «زعبلاوى» (من مجموعة **دنيا الله**) فى مجلة **آراب رفيو** ٢٤ (١٩٦٢) .

٣ ــ «دنيا الله» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى مجلة **ذا سكرايب** ٩ (١٩٦٤) .

٤ ــ «المسطول والقنبلة» (من مجموعة **خمارة القط الأسود**) فى مجلة **آراب أوبزرفر** ٣٢٧ (١٩٦٦) .

٥ ــ «زعبلاوى» (من مجموعة دنيا الله) فى مجلة نيو آوتلوك ١٠ (١٩٦٧) .

٦ ــ «تحت المظلة» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى مجلة نيو آوتلوك ١٢ (١٩٦٩) .

ثانيا ــ كتابات عن نجيب محفوظ بالإنجليزية

٣ ــ كتب

الكتاب العمدة هو ــ ولا ريب ــ **الإيقاع المتغير : دراسة فى روايات نجيب محفوظ** (الناشر : ا . ج . بريل : لايدن بهولندا ، ١٩٧٣) لمؤلفه الناقد الإسرائيلى **ساسون سوميخ ، الأستاذ بجامعة تل أبيب . والكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بدوى بجامعة** أوكسفورد (١٩٦٨) وكان عنوانها حينذاك : **روايات نجيب محفوظ : تقييم** .

ويتكون الكتاب من :

تصدير

١ ــ ظهور الرواية العربية ١٩١٤ ــ ١٩٤٥ .

٢ ــ صنع روائى .

٣ ــ مصر : قديمة وحديثة . الروايات التاريخية ــ الروايات الاجتماعية ــ أوديب مصرى : **السراب** .

٤ ــ الإيقاع المتغير : الثلاثية .

٥ ــ الحقبة الألفية الحزينة : أولاد حارتنا .

٦ ــ فى المتاهة : الروايات القصيرة .

حاشية

تذييل أ : طبعات وتواريخ .

تذييل ب : مجمل حبكات روايات محفوظ .

ببليوجرافيا .

ولا يعيب الكتاب سوى بعض أخطاء مطبعية ، وانه يحتاج ــ بطبيعة الحال ــ إلى تنقيح وزيادة ، إذ وقف عند أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧ .

وهو يذكر أن رسالة الدكتور **حمدى السكوت** عن **الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية** غير منشورة (ص ٢٣٣) ، وقد نشرت فيما بعد ، كما سيجئ فى مقالنا هذا .

كما يذكر تواريخ صدور مجلات **الفكر المعاصر** و**الكاتب ومجلة الكتاب العربى والمجلة** (ص ٢٣٤) دون أن يذكر تواريخ توقفها .

ويذكر الكاتب ــ متابعا فى ذلك الرأى الشائع ــ أن حسنين ينتحر فى نهاية رواية **بداية ونهاية** (ص ٦٧) . وحق أن خاتمة الرواية تقبل هذا التفسير ، ولكنى أود أن أسجل هنا أنى سمعت نجيب محفوظ ، ذات مرة ، يقول إن انتحار بطله معنوى لا جسدى ، وأنه لو كان يريد الانتحار حقا لأطلق على نفسه الرصاص من مسدسه ، ولما رمى بنفسه إلى النيل وهو ضابط يجيد السباحة . وعندى أن هذا التفسير الأخير أقوى وقعا ، وأكثر صدقا مع طبيعة حسنين الجبانة فى أعماقها .

رسائل جامعية غير منشورة

ثمة رسالتان ــ لم أطلع عليهما ــ ومن المحقق أن هناك ، فى جامعات بريطانيا والولايات المتحدة وغيرهما ، رسائل أخرى فاتتنى :

ــ رواية «**أولاد حارتنا**» **لنجيب محفوظ : قيمتها من حيث هى أدب ومؤشر إلى الحالة الراهنة للعاطفة الدينية فى مصر . لفيليب ستيوارت** (مترجم الرواية إلى الإنجليزية) وهى رسالة لدرجة B. Litt. من جامعة أوكسفورد (١٩٦٣) .

ــ **الرواية التاريخية العربية الحديثة . لمنصور إبراهيم الحازمى** ، وهى رسالة دكتوراه من جامعة لندن (١٩٦٦) .

فصول أو أجزاء من كتب

ــ دكتورة **نور شريف . حول كتب عربية** (جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠) : به مقالة عن رواية **اللص والكلاب** . والكتاب فى الأصل مجموعة أحاديث ألقيت فى البرنامج الأوربى من إذاعة القاهرة .

ــ دكتور **حمدى السكوت . الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢** . مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧١ . يناقش روايات **نجيب محفوظ** التاريخية ، ورواياته الواقعية . مع تصدير ومقدمة وخاتمة وببليوجرافيا . والكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه من جامعة كيمبردج (١٩٦٥) .

- **جون ا. هيوود. الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠** (الناشر: لند همفريز، لندن ١٩٧١). يتحدث عن محفوظ حديثا خاطفا فى أقل من صفحتين.

- **وليم برنر ومنح خورى** (الأستاذان فى جامعة كاليفورنيا. بركلى) **قراءات فى الأدب العربى المعاصر.**

الجزء الأول: القصة والأقصوصة (مطبعة بريل فى ليدن ١٩٧١). ينشران النص العربى لأقصوصة «دنيا الله» مع تعريف وجيز بحياة محفوظ، وترجمة للكلمات الصعبة إلى الإنجليزية. والكتاب موجه إلى الطلبة الأجانب الذين يدرسون الأدب العربى.

- دكتورة **فاطمة موسى محمود. الرواية العربية فى مصر ١٩١٤ - ١٩٧٠** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣). تخصص ثلاثة فصول لمحفوظ.

- **هيلارى كيلباتريك. الرواية المصرية الحديثة: دراسة فى النقد الاجتماعى** (الناشر: مطبعة إثيكا، لندن ١٩٧٤). يتحرك هذا الكتاب - كما يدل عنوانه - فى المنطقة ما بين النقد الأدبى وعلم الاجتماع. وهو فى الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور **محمد مصطفى بدوى** والأستاذ **ألبرت حورانى** فى كلية سانت أنطونى بجامعة أوكسفورد. تتصدره كلمة تمهيدية بقلم الأول. تناقش، فى حديثها عن محفوظ قبل الثورة وبعدها، قضايا من نوع: حياة المدينة، والنظام السياسى والإدارى، ووضع المرأة، والدين، وعلاقة المثقف بالمجتمع، تلخص حبكات رواياته، مع ببليوجرافيا مختارة.

- **ر. أوسل** (محررا) **دراسات فى الأدب العربى الحديث** (الناشر: آريس وفيليبس ١٩٧٥). وهو فى الأصل مجموعة أبحاث ألقيت فى ندوة عن الأدب العربى الحديث (يولية ١٩٧٤) بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن. به ثلاث مقالات عن محفوظ:

- «**قصص نجيب محفوظ** القصيرة» للدكتور **حمدى السكوت**: يناقش أقاصيصه من مجموعة **همس الجنون حتى مجموعة شهر العسل**، مرورا ببعض قصص لم تجمع قط فى كتاب. وجدير بالذكر ان الكاتب قد نشر، بالاشتراك مع الدكتور **مارسدن جونز**، دراسة بيوجرافية نقدية ببليوجرافية عن محفوظ فى **مجلة الجديد** (١٥ ديسمبر ١٩٧٢ وبعدها) أحصيا فيها أقاصيص محفوظ ومقالاته الآبقة، من نتاج الشباب.

٢ - «الروايات العربية والتحول الاجتماعى» للدكتور **حليم بركات**: يناقش، من زاوية سوسيولوجية، روايات محفوظ **ثرثرة فوق النيل واللص والكلاب والسمان والخريف.**

٣ - تحليل لـ **الحب تحت المطر**، رواية من تأليف **نجيب محفوظ**»، **لتريفور لى جاسيك**: يلخص الرواية، ويتحدث عن الظروف الاجتماعية والسياسية التى ولدتها، ذاكرا بعض عيوبها الفنية، كتقحم عنصر الميلودراما، منتهيا إلى أن محفوظاً هو ضمير مصر.

مقالات ومراجعات من الدوريات

- **دزموند ستيوارت**. «اتصالات مع الكتاب العرب»، **مجلة ميدل إيست فورام** (يناير ١٩٦١). يتحدث عن الثلاثية مقارنا إياها برواية **جون جولزوورذى قصة آل فورسايت**. وقائلا إنها «تبشر بمساهمة كبرى فى الأدب الإنسانى».

- **دزموند ستيوارت**. «الأدب العربى وهل هو قابل للتصدير؟»، بالإنجليزية فى الأصل، وترجمها إلى العربية **يحيى حقى** فى **مجلة المجلة** (ديسمبر ١٩٦٢). يقول: «هذه **قصص نجيب محفوظ** لا تزال تنتظر المترجم. وإنى واثق أنها حين تترجم ستلقى من كثرة الرواج ما هى جديرة به». وإن كان يعترض على استخدامه للفصحى فى الحوار.

هذا وقد كتبت الدكتورة **فاطمة موسى** فى العدد التالى من **المجلة** (يناير ١٩٦٣) تعقيبا على هذا المقال تحت عنوان «حول الأدب العربى والقارئ الإنجليزى».

- **تريفور لى جاسيك**. «ثلاثية نجيب محفوظ»، **مجلة ميدل إيست فورام** (فبراير ١٩٦٣).

- **فرانسسو جابريلى**. «القصة العربية المعاصرة»، **مجلة ميدل إيسترن ستديز** (أكتوبر ١٩٦٥).

يتحدث عن كتاب **منتخبات من الأدب العربى المعاصر** (بالفرنسية) من تحرير **راؤول ولوراماكاريوس**. وفيه نماذج من محفوظ. كما يذكر دراسة **الأب جاك جومييه** (بالفرنسية) عن الثلاثية. وقد نقلها إلى العربية الدكتور **نظمى لوقا**.

- **جورج ن. صفير**. «الرواية العربية المعاصرة»، **مجلة ديدالوس** (خريف ١٩٦٦). يقارن الثلاثية برواية توماس مان **آل بودنبروك** (ترجمها من الألمانية الدكتور **عبد الرحمن بدوى**). ويصف **اللص والكلاب** بأنها «عمل سارترى عن حياة الظلام والوحدة».

- آرثر ورمهوت. «الأدب العربى الجديد»، **مجلة بوكس أبرود** (شتاء ١٩٦٧). يذكر محفوظا عرضاً.

- **منى موسى**. «نمو القصة العربية الحديثة»، **مجلة كريتيك** (١٩٦٨). يتحدث عن **زقاق المدق** والثلاثية.

- دكتور **لويس عوض**. «التطورات الثقافية والذهنية فى مصر منذ عام ١٩٥٢»، فى كتاب **مصر منذ الثورة** تحرير **ب. ج. فاتكيوتيس** (الناشر: جورج آلن وأنوين ١٩٦٨). تحليل نافذ لأصول ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ فى التاريخ السياسى والثقافى لمصر، منذ الحملة الفرنسية (١٧٩٨) مرورا بثورة ١٩١٩. يقابل بين **نجيب محفوظ** ابن الأربعينيات **ويوسف إدريس** ابن الخمسينيات قائلا إنهما «كاتبان برجوازيان عظيما الموهبة». عالجا الواقعية الاجتماعية وأصابا فى ذلك نجاحا كبيرا. ثم اكتشفا أخيرا أنه بمقدورهما إنتاج فن بارز عن طريق التعبير عن الروح المعذبة لجيلهما المسحوق تحت ضغط مؤسسات اجتماعية آخذة فى الانهيار، وقوى لا يسبر لها غور من عصر ما قبل الطوفان، تحكم قدر الفرد». ويقول **لويس عوض**: «رأيى أن محفوظا وإدريسا هما القاصان الوحيدان اللذان سيصمدان لاختبار الزمن». الأول من خلال «النظام والتحكم» والثانى من خلال الانغماس فى «العماء الأولى».

- ديفيد كوان. «الاتجاهات الأدبية فى مصر منذ عام ١٩٥٢»، فى كتاب فاتكيوتس المذكور أعلاه. **يصف محفوظا** بأنه «روائى ينتهج الأسلوب الجليل الذى انتهجه **زولا وبلزاك**، ولكنه لا يدين بشئ لهذين الاثنين، إذ هو مصرى قح، راوى قصص يملك من اليسر والخصوبة ما كان يملكه رواة قصص العصور الوسطى الذين منحونا حكايات **ألف ليلة وليلة** الآسرة».

- بيير كاشيا. مجلة **جيرنال أوف ميدل إيسترن ستديز** (يناير ١٩٦٩): عرض لكتاب **قصص عربية قصيرة حديثة** الذى ترجمه دنيس جونسون - ديفيز. يذكر قصة «زعبلاوى» ذكرا وجيزا.

- بلا توقيع. مقالة عن «النهضة الأدبية فى العالم العربى»، **ملحق التايمز الأدبى (ذا تايمز لترارى سبلمنت)**. العدد ٣٥٣٤ (٢٠ نوفمبر ١٩٦٩) نقلها إلى العربية **كمال ممدوح حمدى** فى **مجلة المجلة** (فبراير ١٩٧٠). يقول عن محفوظ: «ظهر دكنز العرب يتقدم الركب سنة ١٩٤١ بروايته **خان الخليلى** [كذا. والتاريخ خطأ] ووصل إلى مكانته الحالية بثلاثية **بين القصرين. قصر الشوق. والسكرية** (١٩٥١ - ١٩٥٧ م وإن كتبت قبل الثورة».

- **ساسون سوميخ**. «قصة «زعبلاوى»: المؤلف والحبط والتقنية». **مجلة جيرنال أوف آرابيك لترتشار** (الناشر: ا. ج. بريل. لايدن -هولندا) المجلد الأول (١٩٧٠): عرض للقصة وتفسير لرموزها.

- **مناحم ميلسون**. «نجيب محفوظ والبحث عن

المحق »، مجلة **أرابيكا** ١٧ (١٩٧٠). والكاتب أستاذ في الجامعة العبرية بالقدس.

— **مناحيم ميلسون**، «بعض جوانب من الرواية المصرية الحديثة»، مجلة **ذا موزلم وورلد** (يوليو ١٩٧٠). يعتبر محفوظا وجوديا، «القضايا التي يتصارع معها (من خلال شخصياته القصصية) هي الموت والحب والإيمان».

— **صالح الطعمة**، «التغريب والإسلام في القصة العربية الحديثة»، في **الكتاب السنوي للأدب المقارن والعام** (١٩٧١). يتحدث عن الثلاثية. **وأولاد حارتنا**، ويرى شبها بين قصة «زعبلاوى» ومسرحية بكيت **في انتظار جودو**.

— **جبرا إبراهيم جبرا**، «الأدب العربي الحديث والغرب»، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**، المجلد الثاني (١٩٧١). يصف رواية **ثرثرة فوق النيل** بأنها «مثل للاستقلال القائم على تشرب كامل للمنهج الحديث» [في فن الرواية].

— **بيير كاشيا**، «خيوط متصلة بالمسيحية واليهودية في المسرحية والقصة المصرية الحديثة»، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**، المجلد الثاني (١٩٧١). يناقش الثلاثية. **وأولاد حارتنا**. منتهيا إلى أن الإنسان — لا الدين — هو مركز الاهتمام في الأدب المصري المعاصر.

— **ب. ج. فاتكيوتس**، «فساد الفتوة: دراسة للفتوة في رواية نجيب محفوظ **أولاد حارتنا**»، مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (مايو ١٩٧١). يشرح معنى الفتوة وظواهرها للقارئ الأجنبي. ويتطرق من ذلك إلى تحليل الرواية.

— **صالح ج. الطعمة**، «حول كتب عربية»، مجلة **بوكس أبرود** (صيف ١٩٧١). عرض لكتاب الدكتورة **نور شريف** سابق الذكر.

— **صبري حافظ**، «أقاصيص عربية حديثة»، مجلة **لوتس: الأدب الأفريقي الآسيوي** (أكتوبر ١٩٧١). عرض لكتاب **دنيس جونسون — ديفيز**. تنشر بالعربية والإنجليزية والفرنسية في هذه المجلة التي تصدر بثلاث لغات وهو يجد الترجمة الإنجليزية لقصة «زعبلاوى» مخيبة للآمال. وأدنى من الأصل.

— **دكتور لويس عوض**، «التطور الثقافي في مصر»، محاضرة ألقيت بالإنجليزية في ١ نوفمبر ١٩٧١ بمركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد. ترجمها إلى العربية مع تعليقات الدكتور **محمد يوسف نجم**. مجلة **الآداب** (نوفمبر ١٩٧٢). وفي تعليقاته صوّب للدكتور لويس عدة أخطاء، وخالفه في جملة أمور. وإن جاء ذلك بلهجة يشوبها التحامل.

— **دكتور محمد مصطفى بدوي**، «الالتزام في الأدب العربي المعاصر»، «اليونسكو: **كراسات تاريخ العالم**، نيوشاتل: سويسرا ١٩٧٢). وهو يصف الثلاثية بأنها «تصور — بين أشياء أخرى — أثر التغير الاجتماعي والسياسي على ثلاثة أجيال من أبناء القاهرة».

— **روجر م. ا. آلن**، «رواية **المرايا** لنجيب محفوظ»، **ذا موزلم وورلد** (إبريل ١٩٧٢). تحليل مفصل للرواية وشخصياتها التي تبلغ خمسة وخمسين رجلا وامرأة.

— **روجر م. ا. آلن**، «رواية **المرايا** لنجيب محفوظ (٢)»، مجلة **ذا موزلم وورلد** (يناير ١٩٧٣). تتمة الدراسة السابقة.

— **هزموند ستيوارت**، «كتاب مصر المحاربون»، مجلة **إنكاونتر** (أغسطس ١٩٧٣). عن سوء الفهم الذي نشأ بين السلطة ونخبة من كتاب مصر — على رأسهم **توفيق الحكيم ونجيب محفوظ** — ثم انتهى بقيام حرب أكتوبر ١٩٧٣.

— **ف. المنصور**، «رواية **المرايا** لنجيب محفوظ»، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٣). مراجعة للرواية باعتبارها مجموعة من اللوحات، تعتبر اللوحة الأخيرة منها «يسرية بشير» أكثر أجزاء الكتاب شاعرية.

— **هيلاري كيلباتريك**، «الرواية العربية — أهي موروث واحد؟»، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**، المجلد الخامس (١٩٧٤). تطرح، من خلال مناقشتها لمحفوظ وغيره، عددا من الأسئلة: هل للرواية العربية وجود؟ إلى أي حد يمكن القول بأن الروايات المكتوبة في أجزاء مختلفة من الوطن العربي تشكل موروثا واحدا؟ وإلى أي حد يمكن أن تنطبق أحكامنا على الرواية المصرية على الرواية السورية أو اللبنانية؟ وإلام ترجع الاختلافات بينها حين توجد؟

— **مي ن. ميخائيل**، «أوثان محطمة: موت الدين كما ينعكس في أقصوصتين لإدريس ومحفوظ»، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**، المجلد الخامس (١٩٧٤). تناقش قصتي «طبلية من السماء» (من مجموعة **حادثة شرف**) لإدريس، و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» لمحفوظ (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في ضوء الفلسفة الوجودية.

— بلا توقيع، «منشورات حديثة»، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**، المجلد الخامس (١٩٧٤). يذكر صدور رواية **المرايا** لمحفوظ. وكتاب **الإيقاع المتغير لساسون سوميخ**.

— **لوى ا. جيلين**، «**نجيب محفوظ**: دنيا الله»، مجلة **بوكس أبرود** (صيف ١٩٧٤). مراجعة وجيزة، بقلم محاضر في كلية ولاية بورتلاند، للمجموعة التي ترجمها **عاكف أبادير وروجر آلن**. يقول إن محفوظا «عانى من السجن، على أية حال، منذ حوالى عامين مضيا» [عام ١٩٧٢؟]. متى كان ذلك؟ وهل يدرى الأجانب بما لا ندريه؟ وقى الله كاتبنا الكبير شر السجون، فقد رأى خلال سنواته السبعين — إلا يكن في حياته الشخصية، ففي حياة وطنه وحياة عالمنا عموما — ما هو أقسى من السجن، وما تنوء باحتماله ظهور العصبة أولى القوة.

— بلا توقيع، «منشورات أخرى حديثة»، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**، المجلد السادس (١٩٧٥). يذكر مجموعة **دنيا الله** التي ترجمها **عاكف أبادير وروجر آلن** قائلا إن قصصها مختارة من عدة مجاميع، وليس من كتاب **دنيا الله** وحده، وأنها تحوى سيرة وجيزة لمحفوظ، ومسحا من ست صفحات لرواياته. كما يسجل صدور رواية **الحب تحت المطر** ومجموعة **الجريمة**.

— **سهيل بن سليم حنا**، «الإيقاع المتغير: دراسة في روايات نجيب محفوظ»، مجلة **بوكس أبرود** (ربيع ١٩٧٥). عرض وجيز، بقلم محاضر في جامعة أوكلاهوما المعمدانية، لكتاب **ساسون سوميخ**.

— **مي ن. ميخائيل**، «الرواية المصرية الحديثة»، مجلة **ذا ميدل إيست جيرنال** (صيف ١٩٧٥). عرض وجيز، بقلم أستاذة مساعدة في قسم لغات الشرق الأدنى وآدابه بجامعة نيويورك، لكتاب **هيلاري كيلباتريك**.

— **دكتور صبري حافظ**، «الرواية المصرية في الستينيات»، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**، المجلد السابع (١٩٧٦). يتحدث عن الستينيات وعن أعمال محفوظ خلالها.

— **دكتورة فاطمة موسى**، «روايات عربية مترجمة»، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**، المجلد السابع (١٩٧٦). عرض لمجموعة **قنديل أم هاشم** ليحيى حقي من ترجمة د. **محمد مصطفى بدوى**. ورواية **زقاق المدق** لمحفوظ من ترجمة **تريفور لى جاسيك**. تشكو من ترجمة «المعلم كرشه» إلى Mr. Kirsha، ومن أخطاء وقع فيها المترجم كترجمته: «طابونة الكفراوى تبيع عيشا غير مخلوط سرا» إلى:

Tabuna Kafrawy was secretly selling bread made of pure flour

حقا إن الأدب فن عريق في محليته! يتذكر المرء المثل الإيطالي: أيها المترجم، أيها الخائن! على أننا لا نملك إلا أن نلتمس العذر للمترجم الإنجليزي — وعلى شفاهنا ابتسامة — إذ كم من الأجانب — ممن لقن العربية — يستطيع أن يعرف أن كلمة «طابونة» تعنى «مخبزا»، وليست اسم علم من الرجال؟ إنما يلام المترجم لأنه لم يعرض ترجمته — بعد الانتهاء منها — على أحد أبناء العربية الأصلاء، ممن يعرفون الجو الذي يتحدث عنه **نجيب محفوظ**.

ـ بلا توقيع . «منشورات حديثة» ، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار** ، المجلد السابع (١٩٧٦) . تذكر ترجمة أسبانية لثماني عشرة قصة لمحفوظ ، مختارة من ست مجاميع مختلفة ، نشرت بين ١٩٣٨ و١٩٧١ ، مع مقدمة من ثماني صفحات .

ـ **دنيس جونسون ـ ديفيز** . «الأدب العربي مترجما» ، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٦) . تنويه بسلسلة «الكتاب العرب» التي تصدرها دار «هاينمان» للنشر بلندن . وتذكر من منشوراتها : **مصير صرصار** للحكيم (ترجمة جونسون ـ ديفيز) **وزقاق المدق** لمحفوظ (ترجمة تريفور لي جاسيك) **وقصص عربية قصيرة حديثة** (ترجمة جونسون ـ ديفيز) **وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح** (ترجمة جونسون ديفيز) .

ـ ر . **أوسل** . «كتاب عرب» . مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (أكتوبر ١٩٧٦) . عرض لترجمات الكتب الأربعة المذكورة أعلاه .

ـ **روبرت برينجهرست** . «قصص عربية قصيرة حديثة» . مجلة **ورلد لترتشار توداي** (ربيع ١٩٧٧) . عرض لكتاب دينس جونسون ـ ديفيز . يذكر في ثناياه كتابا عنوانه : **Modern Islamic Literature, by James Kritzeck** لم يقع لي ، ولا ادري إن كان به شئ عن محفوظ .

ـ **تريفور لي جاسيك** . «رواية محفوظ **الكرنك** : ضمير مصر الهادئ ـ تحت حكم عبد الناصر ـ ينكشف» . مجلة **ذا ميدل إيست جيرنال** (ربيع ١٩٧٧) . تحليل مفصل للرواية في سياقها السياسي والاجتماعي .

ـ **فيكتور ج . رامراج** . «ثلاث روايات مصرية معاصرة» . مجلة **إريل** (كندا) (أكتوبر ١٩٧٩) . عرض للروايات التي ترجمها **سعد الجبلاوي** . يقارن رواية **الكرنك** بروايات **كرستوفر إشرود** . وألكزندر سولجنتسين .

ـ م . ج . ل . **يونج** . «القصة العربية الحديثة في ترجماتها الإنجليزية : مقالة مراجعة» . مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (يناير ١٩٨٠) . يتحدث عن ترجمات **ميرامار** لمحفوظ . **وعرس الزين** للطيب صالح . **ورجال في الشمس** لغسان كنفاني (ترجمتها هيلاري كيلباتريك) **وقصص مصرية قصيرة** (ترجمة دينس جونسون ـ ديفيز) **وتلك الرائحة لصنع الله إبراهيم** (ترجمة دينس جونسون ـ ديفيز) . يذكر ببليوجرافيا (لم تقع لي) ، عن القصة العربية المترجمة إلى الإنجليزية وبيانها :

ـ م . ب . **علوان** . «ببليوجرافيا عن قصص عربية حديثة مترجمة إلى الإنجليزية» . مجلة **ميدل إيست جيرنال** ٢٦ (١٩٧٢) . ص ١٩٥ ـ ٢٠٠ .

ـ **ماتيتياهو بيليد** . «سنتان في عمر مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**» . مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (يناير ١٩٨١) . عرض للمجلدين الأولين من هذه المجلة الممتازة . يذكر مقالاتها عن محفوظ . خاصة مقالة **ساسون سوميخ** عن قصة «زعبلاوي» .

ـ **إيان رتشارد نيتون** . «أنبياء مفقودون» . مجلة **ذا لترارى رفيو** (سبتمبر ١٩٨١) . عرض للترجمة الإنجليزية لرواية **أولاد حارتنا** . يصف محفوظا بأنه «معروف في الشرق العربي كما أن دكنز وسكوت معروفان في الغرب الأوربي» (عرضاً . أذكر أني لم أتمكن قط من تصديق ملحوظة **نجيب محفوظ** القائلة إنه لم يستطع قط حمل نفسه على إكمال رواية واحدة لديكنز حتى النهاية) . يصف الرواية بأنها ألجورية . ذات نظرة عميقة التشاؤم . بل قانطة . إلى الطبيعة البشرية .

خاتمة

تلك ـ أيها القارئ ـ أهم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ . لا يهولنك عددها ـ وثمة غيرها مما لابد قد فاتني ـ فتحسب أنه قد ملأ دنيا الناطقين بالإنجليزية ـ على امتداد كوكبنا ـ وشغل الناس . فالحق أن هذه الكتابات كلها لا تعدو أن تكون قطرة في بحر النقد الواسع الأرجاء ، لا يلتفت إليها سوى المتخصصين في الأدب العربي ، أو المولعين من قراء الغرب ـ وهم محدودو العدد ـ بالوقوع على هذه الجواهر العربية النادرة . وربما كان من الملائم أن نختم هذا المسح بعدد من الملاحظات :

الملحوظة الأولى أن ما ترجم من أعمال محفوظ قليل لا يتناسب مع غزارة إنتاجه ، ولا ينقل كل جوانبه ، ومن ثم لزم أن يعكف فريق من المترجمين على نقل أهم أعماله إلى الإنجليزية ، كاملة ودون اختصار . فلست من رأى الدكتور لويس عوض الذي اقترح يوما ، على صفحات **الأهرام** ، أن تكون ترجمة أدبنا إلى اللغات الأجنبية مختصرة محررة ، إذ ليس عند **طه حسين** مثلا ـ في رأيه ـ جديد على قارئ **ديكارت وأوجست كونت ورينان** ، وليس عند العقاد جديد على قارئ إمرسن وكارلايل وفلاسفة المثالية الألمانية ، وليس عند **سلامة موسى** جديد على قارئ فرويد وماركس وداروين وشو وويلز . ولو كان الأمر كذلك حقا ـ وإن كان علينا أن نقر بأنه كذلك جزئيا ـ لما استأهل أدبنا عناء النقل إلى لغة أجنبية ، أساساً .

والملحوظة الثانية أنه يحسن دائما أن يشترك في ترجمة العمل الواحد اثنان ، أحدهما من أبناء العربية والثاني من أبناء الإنجليزية ، وان يُصدَّر ـ إن أمكن ـ بمقدمة لواحد من كبار الأدباء أو النقاد الغربيين ، وذلك على نحو ما قدم جون فاولز لرواية **ميرامار** .

والملحوظة الثالثة أنه يجمل بوزارة الثقافة أو المجلس الأعلى للثقافة أو غير ذلك من الهيئات أن تعمل على ترغيب الناشرين والمترجمين الأجانب في ترجمة محفوظ وغيره ، حتى يجئ اليوم الذي نراه فيه منشورا في سلاسل توزع بالآلاف ـ بل الملايين ـ كسلسلة «بنجوين» الذائعة الصيت ، ويومها نكفل للجزء الممتاز حقا من أدبنا أن يكون مطروحا للنقاش على الساحة العالمية .

أقول قولي هذا لا طمعا في أن ينتقل أدبنا من نطاق المحلية إلى نطاق العالمية ، ولا في أن يحوز أحد أدبائنا العرب جائزة نوبل وما إلى ذلك من لغو القول . وإنما أقوله ـ ببساطة ـ من منطلق الإيمان بأن الأدب العالمي ـ شرقيا كان أو غربيا ـ بدن حي واحد ، تجرى نفس الدماء في عروقه وشرايينه ، وتتجاوب فيه أصداء النفس الشاعرة المفكرة على اختلاف الأعصر والأمكنة ، وإيمانا بأن في أدبنا العربي ـ وفي الطليعة منه أدب محفوظ ـ ما هو خليق أن يضيف شيئا إلى رصيد البشرية من ثروة الخيال والوجدان ، ومن آيات الفكر والبيان .

- Ostle, R. C. 'Arab Authors', Middle East International (October 1976) PP. 31-32.
- Bringhurst, Róbert. 'Modern Arabic Short Stories', **World Literature Today,** (Spring 1977), P. 327.
- Le Gassick, Trevor. 'Mahfuz' **Al-Karnak**: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed', **The Middle East Journal, Vol. 31, No. 2 (Spring 1977), PP. 205-212.**
- Ramraj, Victor J. 'Three Contemporary Egyptian Novels', **Ariel** (University of Calgary, Canada), Vol. X, N0. 4 (October 1979), PP. 104-106.
- Young, M. J. L. 'Modern Arabic Fiction in English Translation: A Review Article', **Middle Eastern Studies, Vol. 16, No. 1 (January 1980), PP. (147)-158.**
- Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the **Journal of Arabic Literature**', **Middle Eastern Studies,** Vol. 17, No. 1 (January 1981), PP. (126)-133.
- Netton, Ian Richard. 'Lost Prophets', **The Literary Review,** Vol. 2, No. 4o (September 1981), PP. 6-7 (On **Children of Gebelawi**).

Periodical Essays and Reviews

Stewart, Desmond. 'Contacts with Arab Writers', **Middle East Forum** (January 1961), pp. 19-21.

Stewart, Desmond. 'Arabic Literature', article specially commissioned for **al- Majalla** (Cairo) (December 1962), Arabic translation by Yahya Haki, pp. 14-17.

Le Gassick, Trevor. 'Najib Mahfouz's Trilogy', **Middle East Forum** (February 1963).

Gabrieli, Franceso. 'Contemporary Arabic Fiction', **Middle Eastern Studies,** Vol. 2, No. 1 (October 1965).

Sfeir, George N. 'The Contemporary Arabic Novel', **Daedalus** (Fall 1966), PP. 941 - 960.

Wormhaudt, Arthur. 'The New Arabic Literature', **Books Abroad** (Winter 1967).

Mossa, Matti. I. 'The Growth of Modern Arabic Fiction', **Critique,** Vol. XI, No. 1 (1968) PP. 5 - 19.

Awad, Louis.' Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in **Egypt Since the Revolution,** ed. P. J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., P. 1968, PP. 143 - 161.

- Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt Since 1952', in **Egypt Since the Revolution, ed. P. J. Vatikiotis (see above), PP. 162 - 177.**
- Cachia, P. 'Modern Arabic Short Stories', **Journal of Middle Eastern Studies,** Vol. 5, No. 1 (January 1969), PP. 79 - 80.
- Anon. Review article of Denys Johnson - Davies' **Modern Arabic Short Stories, The Times Literary Supplement, 3534 (20 November 1969).**
  Translated into Arabic by Kamal Mamdouh Hamdi, al - Majalla (February 1970), PP. 116 - 118.
- Somekh, S. 'Zabalawi - Author, Theme and Technique', **Journal of Arabic Literature,** Leiden: E. J. Brill, Vol. 1 (1970), PP. 24 - 35.
- Milson, Menahem. 'Nagib Mahfuz and the Quest for Meaning', **Arabica** XVII (1970), PP. 177 - 186.
- Milson, Menahem. 'Some Aspects of the Modern Egyptian Novel', **The Muslim World,** Vol. Lx, N0. 3. (July 1970), PP. 237 - 246.
- Altoma, Salih J. 'Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction', **Yearbook of Comparative and General Literature** (1971). PP. 81 - 88.
- Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', **Journal of Arabic Literature,** Vol. II (1971), PP. (76) - 91.
- Cachia, P. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', **Journal of Arabic Literature,** Vol. II (1971), PP. (178)-194.
- Vatikiotis, P. J. 'The Corruption of Futuwwa:
  A Consideration of Despair in Nagib Mahfuz's **Awlad Haritna', Middle Eastern Studies,** Vol. 7, No. 2. (May 1971), PP. 169 - 184.
  Altoma, Salih J. 'About Arabic Books', **Books Abroad** (Summer 1971), PP. 559 - 560.
- Hafez, Sabri. 'Modern Arabic Short Stories', **Lotus: Afro - Asian Writings** (October 1971), PP. 188 - 191 (English Version by Nihad A. Salem).
- Awad, Lewis. Lecture delivered at the Center of Middle East Studies, University of Harvard, on November 1, 1971. Arabic translation, with notes, by Mohamed Yusif Najm in **al - Adab** (Beirut) (November 1972), PP. 2 - 7.
- Badawi, M. M. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', Neuchatel, Switzerland, **Unesco: Cahiers d' Histoire Mondiale,** Vol. XIV, No. 4 (1972), PP. 858 - 879.
- Alwan, M. B. 'A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation', **Middle East Journal,** 26 (1972) PP. 195 - 200.
- Allen, Roger M. A. **'Mirrors** by Najib Mahfuz', **The Muslim World,** Vol. LXII, No. 2 (April 1972), PP. 115 - 125.
- Allen, Roger M. A. **'Mirrors** by Najib Mahfuz (11)', **The Muslim World,** Vol. LXIII, No. 1 (January 1973), PP. 15 - 27.
- Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', **Encounter** (August 1973), PP. 85 - 92.
- El - Manssour, F. **'Mirrors** by Naguib Mahfouz', **Middle East International** (September 1973), PP. 31 - 33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on P. 32).
- Kilpatrick, Hilary. 'The Arabic Novel - A Single Tradition?', **Journal of Arabic Literature,** Vol. V (1974), PP. (93) - 107.
- Mikhail, Mona N. 'Broken Idols: The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris And Mahfuz', **Journal of Arabic Literature,** Vol. V (1974), PP. (147) - 157.
- Anon. 'Recent Publications', **Journal of Arabic Literature,** Vol. V (1974), PP. 161 - 163.
- Giffen, Lois A. 'Nagib Mahfuz: **Gods' World', Books Abroad (Summer 1974).**
- **Anon. (Other Recent Publications', Journal of Arabic Literature,** Vol. VI (1975) PP. 154 - 155 (bibliographical note).
- Hanna, Suhail ibn - Salim. 'The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels', **Books Abroad** (Spring 1975), P 371.
- Mikhail, Mona N. 'The Modern Egyptian Novel', **The Middle East Journal** (Summer 1975).
- Hafez, Sabry. 'The Egyptian Novel in the Sixties', **Journal of Arabic Literature,** Vol. VII (1976), PP. (68) - 84.
- Moussa - Mahmoud, Fatma. 'Arabic Novels in Translation', **Journal of Arabic Literature,** Vol. VII (1976), PP. (151) - 153.
- Anon. 'Recent Publications', **Journal of Arabic Literature,** Vol. VII (1976), P. 158.
- Johnson - Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', **Middle East International** (September 1976), P. 23.

A Bibliography of Naguib Mahfouz in English

(in chronological order)I.

Naguib Mahfouz
Novels

- **Midaq Alley**, translated with an introduction by Trevor Le Gassick, Beirut, Khayats, 1966.
- **Miramar**, translated by Fatma Mousa-Mahmoud, edited and revised by Maged el-Kommos and John Rodenbeck, introduction by John Fowles, London: Heinemann, 1978.
- **Al-Karnak**, in Three Contemporary Egyptian Novels, translated and edited by Saad El-Gabalawy, Fredericton, New Brunswick: York Press, 1979.
- **Children of Gebelawi**, translated with an introduction by Philip Stewart, London: Heinemann, 1981.

Short Stories

- The Pasha's Daughter, translated by F. el-Manssour, **Middle East Forum**, (October 1960).
- Filfil, translated by F. el-Manssour, **Middle East Forum**, (June 1961).
- Hunger, **The Scribe**, 4 (1962).
- Zaabalawi, Arab Review, 24 (1962).
- God's World, **The Scribe**, 9 (1964).

The Doped and the Bomb, **Arab Observer**, No. 327 (1966).

- Zabalawi, **New Outlook**, 10 (1967).
- Zaabalawi, translated, with a Preface and a biographical note, by Denys Johnson - Davies, in **Modern Arabic Short Stories**, London: Oxford University Press, 1967.
- The Mosque in the Narrow Lane, translated by Nadia Farag and revised by Josephine Wahba; Hanzal and the Policeman, translated by Azza Kararah and revised by David Kirkhaus, in **Arabic Writing Today: The Short Story**, Edited with an introduction by Mahmoud Manzalaoui, Dar Al-Maaref, Cairo, 1968 (with a biographical note and a bibliography).
- Under the Umbrella, **New Outlook**, 12 (1969).
- Sleep, translated by Nihad A. Salem, **Afro- Asian Writings** (April 1970)
- Honeymoon, **Arab World**, vol. XVII (August-September 1971)
- Child of Ordeal, **Arab World**, vol. XVII (August-September 1971).
- **Naguib Mahfouz: A Selection of Short Stories, Prism** Supplement V, Cairo, 1972 (with a biographical sketch).
- The Mosque in the Alley, translated, with notes, by Joseph P. O'kane, **The Muslim World** (January 1973).
- **God's World: An Anthology of Short Stories**, translated by Akef Abadir and Roger Allen, Minneapolis: Mn. Bibliotheca Islamica, 1973.
- The Conjurer Made off with the Dish, translated, with a biographical note, by Denys Johnson-Davies, in **Egyptian Short Stories**, London: Heinemann, 1978.

II Works on Naguib Mahfouz Books.

Somekh, Sasson. **The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels**, Leiden: E. J. Brill, 1973.

Unpublished Theses and Dissertations.

- Stewart, Philip. **Awlad Haritna by Naguib Mahfuz: Its Value as literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt**, Unpublished thesis presented for the degree of B. Litt., Oxford, 1963.
- El-Hazmi, Mansour Ibrahim. **The Modern Arabic Historical Novel**, Unpublished thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of London, 1966.

Chapters or Sections of Books

- Sherif, Nur. **About Arabic Books**, Beirut Arab University, 1970 (Chapter on **the Thief and the Hounds)**
- Sakkut, Hamdi. **The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952**, The American University in Cairo Press, 1971 (Chapters on **Radubis, Kifah Tiba, Al- Qahira al-Jadida, Zuqaq al-Midaqq** and the Trilogy) with a preface, an Introduction, a Concinsion and a Bibliography.
- Haywood, John A. **Modern Arabic Literature 1800-1970**, London: Lund Humphries, 1971, PP. 206-207.
- Brinner, William M. and Khouri, Mounah A. **Readings in Modern Arabic Literature: The Short Story and the Novel**, Leiden: E. J. Brill, 1971.

(Reprints the Arabic original of Dunya Allah with a biographical note and an English vocabulary)

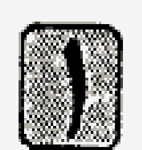
Moussa Mahmoud, Fatma. **The Arabic Novel in Egypt 1914-1970**, The Egyptian General Book Organization, 1973 (Chapters on 'Naguib Mahfouz and the developments of the Arabic Novel' 'The novel as a Record of Social Change' 'Alexandria and the Later Novels of Naguib Mahfouz' with a Preface and a Bibliography).

- Kilpatrick, Hilary. **The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism**, London: Ithaca Press, 1974 (Chapter Three, Chapter Four and **Passim.)**
- Ostle, R. C. (ed.) **Studies in Modern Arabic Literature**, Teddington House, warminster, Wilts, England: Aris and Phillips Ltd., 1975 (Chapters on 'Najib Mahfuz's Short Stories' by Hamdi Sakkout, 'Arabic Novels and Social Transformation' by Halim Barakat and 'An Analysis of **al-Hubb taht al-Matar** (Love in the Rain) by Trevor Le Gassick).





ببليوجرافيا



الرواية المصرية

(١٩٧٠ ـ ١٩٨٠)

صبرى حافظ

لا شك فى أهمية القوائم البيبليوجرافية المتخصصة لأى بحث علمى أو أدبى جاد ، ليس فقط لأن القائمة المتخصصة التى تحصى مفردات المادة التى يتعامل معها الباحث ، تخفف من مشقة البحث ، وتضفى قدراً من الثقة على النتائج التى يتوصل إليها الباحث وقد تعامل مع مادة بحثه التى أتيح إحصاؤها وتمحيصها سلفا . ولكن أيضا لأن توافر هذه القوائم المتخصصة يفتح أمام الدارس سبلاً لاستقصاء ظواهر أو طرح أسئلة قد تغيب عنه بغياب هذه القوائم أو باضطرابها . وقد تنامى الاهتمام بهذه القوائم المتخصصة فى مجال الدراسات الأدبية بشكل واضح فى العقدين الأخيرين ، وهو اهتمام نرجو له المزيد من النمو والاطراد .

ومن المسلم به أن أى قائمة متخصصة ـ فى الأدب الحديث بخاصة ـ تصبح متخلفة عن الواقع الذى تحصره بمجرد الانتهاء من إعدادها ، ناهيك عن نشرها ، ليس فقط لأن واقع الأدب الحديث فى مصر واقع متحرك ومتطور دائما ، ولكن أيضا لأنه بمجرد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو الفجوات فيها . ومهمة الحركة النقدية الصحيحة والصحية أن تعمل باستمرار على رأب هذه الفجوات ، وعلى إكمال الجهود الفردية فى هذا المجال وتكاملها ، لأن الحصر الشامل الكامل ، الذى لا يأتيه الريب من أى جانب ، لا تطيقه إلا المؤسسات الكبيرة ذات الإمكانات الضخمة . ولأن مهمة الحركة النقدية هى أن تعمل على تكامل هذه الجهود الفردية وتضافرها . لا أن ينقض بعض أفرادها كالجوارح على إنجازات بعضهم بالاتهام أو التجريح .

وقد سبق أن أعددت قائمة شاملة بالروايات المصرية المنشورة منذ ظهور الأجنة الأولى للنشاط الروائى فى مصر عام ١٨٦٧ حتى آخر عام ١٩٦٩ ، وهو عام إعدادها . وقد نشرت هذه القائمة فى العام التالى بمجلة (الكتاب العربى ـ عدد ٥٠ ـ يوليو ١٩٧٠) التى كانت تصدرها دار الكاتب العربى آنذاك ، وهى الدار التى أصبحت الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقائمة اليوم ليست إلا متابعة لما قدمته فى تلك القائمة الأولى وتكملة له . ومن هنا فإنها تبدأ من حيث انتهت القائمة الأولى وتقف عند نهاية عام ١٩٨٠ . وهو العام السابق مباشرة للعام الذى أعددت فيه القائمة الحالية .

وتعتمد هذه القائمة نفس منهج القائمة السابقة من حيث إنها ـ كأى عمل ببليوجراف سليم ـ ليست حكما نقديا على الأعمال الروائية ، يدرج بعضها وينحى البعض الآخر ، وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصر محايد لكل ما ظهر فى هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الإثارة الرخيصة ، ويحاول أن يدرج كل أشكال الروايات ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمى إلى جنس الرواية وليس إلى جنس الأقصوصة . وقد أغفلت هذه القائمة القصص الشعرية أو الزجلية لأن مكانها قوائم الشعر وليس القصة ، وكذلك السير الذاتية وكتب الرحلات ، إلا إذا توافرت لها الصياغة القصصية التى تخرج بها عن مجرد تسجيل الخواطر والذكريات .

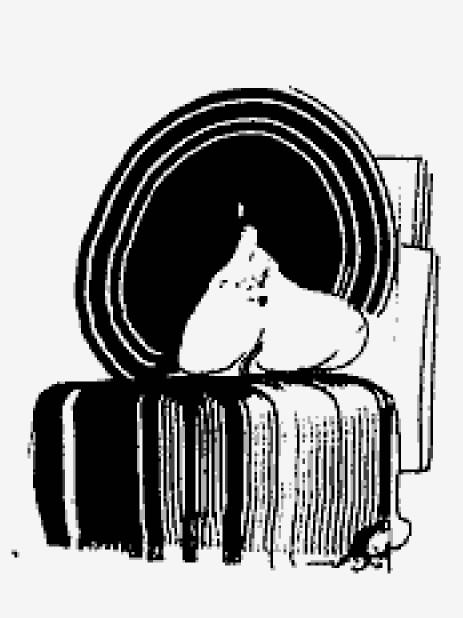
وقد رتبت القائمة ترتيبا أبجديا حسب اسم المؤلف ، ثم رتبت الروايات أمام اسم كل مؤلف ترتيبا تاريخيا . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة ، ومكان النشر ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة . أما إذا أغفل ذكر المكان فمعنى هذا أنه فى القاهرة ـ وليس هناك مدعاة لتكرار كلمة القاهرة فى أغلب المفردات . وبعد ذلك تجىء سنة النشر وعدد الصفحات . وقد اعتمدت عند إعدادى لهذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهارس هذه الدار ونشراتها ، ثم حاولت استكمال ما ينقصنى من معلومات على قدر جهدى من مظانها ومن مكتبات الأصدقاء . ومع ذلك لا أستطيع أن أدعى ، فى نهاية هذه القائمة ، أنها جامعة مانعة . وكل ما أستطيع أن أزعمه أننى بذلت قصارى جهدى حتى تكون كذلك .

(ص . ح)

إبراهيم أسعد محمد	عباقرة الأسلاف ، مطبعة المعرفة ، ١٩٧٨ ، ٣١٢ ص النسر والصقر ، مطبعة المعرفة ، [١٩٧٨] ، ٣٧٤ ص
إبراهيم اليمنى	دموع من الدم ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٠٢ ص
إبراهيم الخطيب	من الذاكرة فى الربيع (غرام رسام) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ٢١٢ ص
إبراهيم زكى الساعى	غراميات طبيب ، دار الشرق الأوسط للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٥٤ ص
إبراهيم عبد الحليم	الطريق ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧١ ، ١٤٨ ص ابن الإنسان ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
إبراهيم عبد المجيد	فى باطن الأرض ، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١١٤ ص فى الصيف السابع والستين ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص
إبراهيم عقيل	مذكرات خادمة ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٢ ، ١٢٧ ص
إبراهيم الوردانى	برديس (النصف المفقود) دار الهلال ، ١٩٧٢ ، جزآن ، ٢٨٠ ص ، ٢٨١ ص
أبو المعاطى أبو النجا	ضد مجهول ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٤٥ ص
إحسان عبد القدوس	دمى ودموعى وابتساماتى ، دار الشروق ، ١٩٧٤ ، ١٩٣ ص العذراء والشعر الأبيض ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٣١٩ ص ونسيت أنى امرأة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ١٧٨ ص لاتتركونى هنا وحدى ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٣٧ ص
أحمد الشيخ	الناس فى كفر عسكر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ٢٢٢ ص
أحمد الصاوى محمد	حياة قلب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤١ ص
أحمد عباس صالح	عنترة بن شداد ، دار التحرير للطبع والنشر ، ١٩٧٢ ، ٢٧٠ ص ثأر ابن عنترة ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
أحمد عبدالمنعم وهب	هذا هو الحب ، مطبعة أحمد فهمى ، قويسنا ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص
أحمد فريد محمود	الحب وحده لايكفى ، مكتبة غريب ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
أسيا حليم	حكاية عبده عبدالرحمن ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ١٧٣ ص
إسماعيل ولى الدين	حمام الملاطيلى ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص الأقمر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص حمص أخضر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص تجربة حب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص طائر اسمه الحب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٤١ ص السلطانة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٦ ، ١٢٢ ص دار التفاح ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ٩٥ ص الموت خلف الفندق ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٢٨ ص الحب تحت الأشجار ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ٩٥ ص رحلة الشقاء والحب ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٤٣ ص الباطنية ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص العاشقان ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ٩٦ ص أحزان سقارة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٤٤ ص زقاق الصكر ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٢٨ ص منزل العائلة المسمومة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٣٦ ص



إقبال بركة	ولنظل إلى الأبد أصدقاء ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧١ ، ١٨٥ ص
أمين العيوطي	الصمت والصدى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٤١ ص ليالي الشمس ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص
أمين يوسف غراب	الساعة تدق العاشرة ، دار الشعب ، ١٩٧٠ ، ١٣٥ ص
توفيق الحكيم	بنك القلق ، دار المعارف ، ١٩٧١ ، ١٩٠ ص
تيسير النديم	هل أنا آثمة ، مطبعة مصر ، ١٩٧٥ ، ٢٠٧ ص
ثروت أباظه	أمواج ولا شاطئ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٤٥ ص جذور في الهواء ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٠٢ ص الضباب ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٦ ، ٢٠٠ ص
ثروت نظيم	حبيبي ينتقم ، الدار الثقافية للطباعة ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص
جاذبية صدقي	البلدي يوكل ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٦٠ ص
جمال حماد	وثالثهم الشيطان ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٦٢ ص
جمال الغيطاني	الزويل ، وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤ الزيني بركات ، مكتبة مدبولي ، ١٩٧٥ ، ٢٤١ ص الرفاعي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٤٠ ص وقائع حارة الزعفراني ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ٤١٨ ص
جيلان حمزة	اللعبة والحقيقة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٠ ، ٢٠٤ ص الزوجة الهاربة ، م. أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص زوج في المزاد ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١٢٦ ص
حامد الشرقاوي	القضية ، مطبعة الكيلاني ، ١٩٧٥ ، ٢٢٣ ص حياة فنان ، مطبعة الكيلاني ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص
حسن رشاد	نهاية حكاية ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٥ ، ٢٠٨ ص الاعتراف ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨ ، ٢٩٤ ص الأقنعة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢٤٤ ص خفايا الصدور ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٩ ، ٢٦٨ ص
حسن محسب	العطش ، كتاب الإذاعة والتليفزيون ، ١٩٧٣ ، ٢٥٦ ص وراء الشمس ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص العشق ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٢٨ ص
حسني نصار	الضحى والليل ، مطبعة دار نشر الثقافة ، الإسكندرية ، ١٩٧٠ ، ٢١٨ ص
حسين عويس مطر	حب وكفاح ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص
حسين مؤنس	آدم يعود إلى الجنة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١٧٦ ص
خيري شلبي	اللعب خارج الحلبة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ١١٢ ص الأوباش ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٢١٨ ص
درية رستم	اختفى الشيطان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠ ، ١١٠ ص المدرب الأكبر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٦ ص فص ملح وذاب ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١١٨ ص
رؤوف الجوهري	عين الراهب ، دار النشر العربي ، ١٩٧١ ، ١٥٠ ص
راشد عبد الله	شاهنده ، م. أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٣٤ ص
رجاء عليش	كلهم أعدائي ، دار أسامة للطباعة ، ١٩٧٩ ، ٥٤٠ ص
رزق عبدالحكيم عامر	رسالة الوداع ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٢ ، ١٣٦ ص



رشاد رشدى	الحب فى حياتى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٦٨ ص
رشدى صالح	الحب همسا ، م. أخبار اليوم ، ١٩٧٩ ، ٢٠٨ ص
رشيدة مهران	عشرة أيام تكفى ، مطبعة الجيزة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٦٩ ص
رفعت السعيد	السكن فى الأدوار العليا ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٩٤ ص
رفيق بدوى	أنا ونورا وماعت ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٨ ، ٧٩ ص
رمسيس جرجس	عيد تحت الشمس ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٤٤ ص
رمسيس لبيب	هروب الطائر الأبيض ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الاسكندرية ، ١٩٧٦ ، ٩٠ ص الأيام الخضراء ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٠٨ ص
زكى مبارك	بين آدم وحواء ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ١٢٨ ص
زينب رشدى	يحدث أحيانا ، دار الشعب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص
زينب صادق	عندما يقترب الحب ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص لا تسرق الأحلام ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
سامى البندارى	السراية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٣١٠ ص
سعد حامد	البحث عن النسيان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٨٤ ص
سعد الخادم	أجنحة من رصاص ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص
سعيد سالم	جلامبو ، أقلام الصحوة ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص بوابة مورو ، أقلام الصحوة ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص البدء والأحراش ، مطبعة الوادى ، الاسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٤٢ ص
سعيد المقدم	أيام العمر أو الشتاء الأخير ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص
سليمان فياض	أصوات ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص
سمير عبد الباقى	هكذا تكلمت الأحجار ، المركز المصرى السمعبصرى ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
سوسن عبدالكريم	امرأة فى الظل ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٦١ ص
السيد الشوربجى	أطول يوم فى تاريخ مصر ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧١ ، ٢٢٦ ص
السيد عبد الفتاح	قصة الأشجان ، مطبعة القاهرة ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص
شكرى يس يوسف	الشمس والخفافيش ، مطبعة المدنى ، ١٩٧٠ ، ٢٦٤ ص
شوقى بدرى	الخنق ، مكتبة الكاملانى ، ١٩٧١ ، ٢٥٥ ص
شوقى عبد الحكيم	الموت والتفاهة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص الضحك والدمامة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٤٨ ص
صالح جودت	الشباك ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
صالح مرسى	البحر ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٨٦ ص السجين ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٨ ص
صبرى موسى	فساد الأمكنة ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
صلاح الملا	الزبد والسكين ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص
صنع الله إبراهيم	نجمة أغسطس ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٤ ، ٢٨٧ ص
صوفى عبد الله	عاصفة فى قلب ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٤٠ ص
ضياء الشرقاوى	بيت فى الريح ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٥٨ ص
عباس الأسوانى	الأسوار العالية ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص

عبدالحميد جوده السحار	الحفيد ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
عبدالرحمن عجاج	شيء نسيه البشر ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٥٨ ص
عبدالستار أحمد فراج	انتصار المنصورة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ٢١٤ ص
عبدالستار محمد خليف	البحث عن بندقية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ٢٨٧ ص
	غريب بين الديار ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٧٤ ص
عبدالسميع المصري	الحب لايموت ، المطبعة العالمية ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
عبدالعزيز الشناوي	حب بلا حدود ، المطبعة الأهلية ، السنبلاوين ، ١٩٧١ ، ١٨٨ ص
	السعادة الضائعة ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص
	حصاد الندم ، مطبعة ريحان ، السنبلاوين ، ١٩٧٢ ، ١٣٢ ص
عبدالعزيز محمود	سراب الليل ، مطبعة المنصورة ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٩٢ ص
عبدالفتاح الجمل	الخوف ، مطبعة عبده وأنور ، ١٩٧٢ ، ١٢٤ ص
	وقائع عام الفيل ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٨ ، ٩٦ ص
عبدالفتاح رزق	حديقة زهران ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص
عبدالفتاح محمد عثمان	عودة الحياة ، مكتبة الكاملاني ، ١٩٧١ ، ١٩٨ ص
	مأساة القبور ، مكتبة الكاملاني ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
عبدالفتاح يحيى	نصف مجرم ، دار الشعب ، ١٩٧٤ ، ١١٤ ص
عبدالكريم سعيد	جمجمة واحدة لرجلين ، المركز المصري للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ٢١٨ ص
عبدالله الطوخي	نبع الينابيع ، م . روز اليوسف ، [١٩٧٤]
	العودة للحياة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٢٦٨ ص
	فجر الزمن القادم ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٧٤ ص
عبدالمنعم الصاوي	الساقية (التوبة) ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ٧٠٨ ص
	طويل يا زمن ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص
	دولت ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ٤٤٤ ص
	والحب قدر ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٥٤٤ ص
	كادارا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٢٢٨ ص
	زهرة قرنفل حمراء ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص
	ثم ضحكت الدموع ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٨ ، ٣٩٨ ص
	الأرق ، دار الشعب ، ١٩٧٩ ، ٢٥٦ ص
عبدالهادي عبدالرحمن	نهاية الوجودية ، مطبعة العلوم ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص
عبدالوهاب الأسواني	سلمى الأسوانية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٦٨ ص
	وهبت العاصفة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٢ ، ١٧٢ ص
	اللسان المر ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ١٦٠ ص
عبدالوهاب داود	الرجل والعصا ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١١٦ ص
	نصف الحقيقة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ٥٧٠ ص
عدلي فهيم	الحساب يا مدموازيل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص
عزت الأمير	رغبة سرية ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٨٦ ص
عزمي لبيب أحمد	أيام بلا خوف ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧١ ، ١٨٢ ص
	الفيران والرجال ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٥٨ ص
عصام دراز	قصة حب من يونيو ٦٧ ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٧ ، ٢٠٠ ص
عفي حلمي حلوة	أعلاق الأيام ، مطبعة رمسيس بالجيزة ، ١٩٧٨ ، ١٧٠ ص

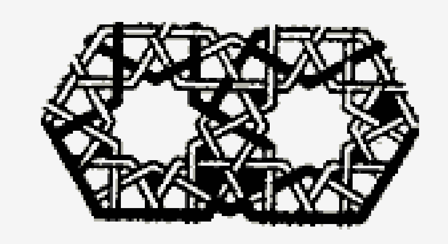
علاء حامد	حائط الوهم ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٥ ، ٢٤٨ ص
	رجل داخل مثلث ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٦ ، ٢١٠ ص
	الحقيقة الضائعة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٨٨ ص
على أمين	آخر يوم فى الجنة ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٢٠ ص
على البارودى	مسافرون بغير زاد ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
على شلش	عزف منفرد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص
على المغربى	رحلة إلى الشمس ، دار لوران ، الأسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص
عماد الدين عيسى	الدقيقة الثلاثون فى الألف الثالث بعد الميلاد ، دار الطباعة ومكتبتها ، المنصورة ، [١٩٧١] ، ١٠٢ ص
عمر كامل	رباعية النيل والغربان ، مطبعة دار الجهاد ، ١٩٧١ ، ١٦٠ ص
عمرو حلمى	الذبابة الذهبية ، مطبعة السعادة ، ١٩٧٣ ، ١٢٤ ص
	زوجة من الأشباح ، دار مأمون للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٥٨ ص
غالب حمزة أبو الفتوح	الشياطين الحمر ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٢٤ ص
غبريال وهبة	الدوامة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٩٨ ص
	العاصفة ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٥٨ ص
	ليال لاتنسى ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٨ ص
فؤاد حجازى	المحاصرون ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص
	رجال وجبال ورصاص ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٨٤ ص
	الأسرى يقيمون المتاريس ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص
	العمرة ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٧ ، ٨٠ ص
	الزمن المستباح ، شركة الطوبجى للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٨٦ ص
	القرفصاء ، شركة الطوبجى للطباعة ، ١٩٧٨ ، ١٢٢ ص
	نافذة على بحر طناح ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٠٠ ص
فتحى الإبيارى	قلب الحب ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١٥٤ ص
فتحى أبو الفضل	الثوب الضيق ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٠ ، ١٨٠ ص
	عبدالباقى وبناته ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٦٠ ص
	الجحيم فى الجنة ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٤٠٠ ص
	لا تغسلوا الوحل ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٦٠ ص
	قلوب فى الغربة ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٦ ، ٢٥٦ ص
	حافية على الشوك ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ٢٠٨ ص
	دموع على ذكرى ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص
	لكن شيئا ما يبقى ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢١٤ ص
	مفتاح فى باب الجنة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٨ ، ١٣٦ ص
	الشمس تشرق غربا ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٨٠ ، ٣٤٨ ص
فتحى رضوان	خط العتبة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
فتحى رضوان المنجى	الحسناء والجواسيس ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
فتحى الرملى	الضياع ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ٢٥٤ ص
فتحى سلامة	المزامير ، وكالة القاهرة للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٠٠ ص
	العام الأول للميلاد ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٤ ص
فتحى عبدالله العز	عذراء الأمس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٧٤ ص
	قصر الملذات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٣٦ ص

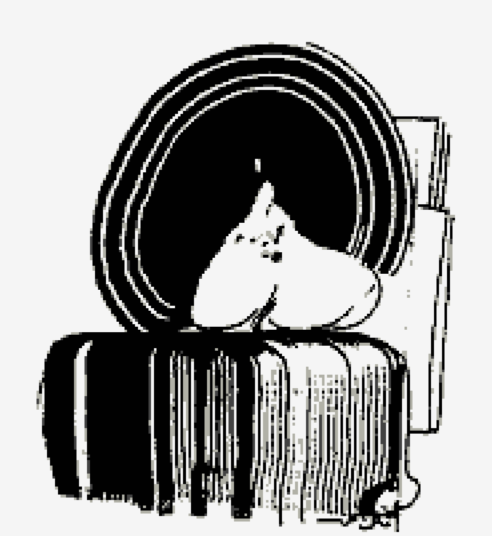
فتحی غانم	البحر ، دار التحرير ، ١٩٧٠ ، ٩٦ ص
	زينب والعرش ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٦ ، ٥٢٤ ص
	الأفيال ، م. روز اليوسف ، ١٩٨١ ، ٣٦٦ ص
فتحی فضل	الندم ، مطبعة المعرفة ، ١٩٧٤ ، ٥١٢ ص
فخری فايد	هكذا هی ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٧٢ ، ١٠٤ ص
فوزية جرجس يوسف	أيام من نار ، المطبعة العربية الحديثة ، ١٩٧٢ ، ٩٢ ص
فوزية لبيب البوهی	الشهيد العظيم ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٠ ، ١٥٠ ص
فوميل لبيب	رصيد الحياة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٣٢٢ ص
كاتيا ثابت	ولاعزاء للسيدات ، دار الهلال ، ١٩٧٩ ، ١٦٢ ص
كمال القلش	صدمة طائر غريب ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٥ ، ١١٤ ص
لوسی يعقوب	عيون ظالمة ، شركة توزيع الأخبار ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص
مجيد طوبيا	دوائر عدم الإمكان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ١١٢ ص
	أبناء الصمت ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٥٠ ص
	الهؤلاء ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ١٠٦ ص
	غرفة المصادفة الأرضية ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٣٤ ص
	حنان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ١٩٠ ص
محمد البساطی	التاجر والنقاش ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ ، ١٧٨ ص
	المقهی الزجاجی والأيام الصعبة ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ١٢٨ ص
محمد جبريل	الأسوار ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ١١٠ ص
محمد جلال	الوهم ، دار الهنا للطباعة ، ١٩٦٩ ، ١٩٨ ص
	الأنثى فی مناورة ، دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٨٢ ص
	الملعونة ، دار الشعب ، [١٩٧٠] ، ١٦٠ ص
	الحب ، دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٣٠٠ ص
	القضبان ، دار الحرية ، ١٩٧٥ ، ٢٣٢ ص
	قهوة المواردی ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٢٢٠ ص
	لعبة القرية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٩٢ ص
محمد الحديدی	الجدران ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٢ ، ٢٢٠ ص
	شبان هذه الأيام ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص
	شخص آخر فی المرآة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٨ ص
	قبل أن يهبط الظلام ، دار الهلال ، ١٩٧٨ ، ١٦٢ ص
	امرأة أخرى ، م. أخبار اليوم ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
محمد خليل	عندما يأتی الليل ، مطبعة النهضة العربية ، ١٩٧٢ ، ١٨٢ ص
محمد الراوی	الجد الأكبر منصور ، دار آتون ، ١٩٨٠ ، ٨٠ ص
محمد السيد شوشه	ملائكة العذاب ، مطابع الأخبار ، ١٩٧٠ ، ١٥٢ ص
محمد شريف	الحياة الذروة ، مطبعة التقدم ، ١٩٨٠ ، ٤٩٦ ص
محمد صالح القمودی	المهدی .. ولدی ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٢ ، ١٥٦ ص
محمد طالة	أحزان الكرنك ، المطبعة الكمالية ، ١٩٧٦ ، ٦٤ ص
محمد عبدالحليم عبدالله	قصة لم تتم ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ١٨٦ ص
محمد عبدالرازق مناع	خيبة الأمل السعيدة ، سجل العرب ، ١٩٧١ ، ١٤٢ ص
محمد عفيفی	التفاحة والجمجمة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٠٠ ص
	فنتازيا فرعونية ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٦٢ ص

المؤلف	الأعمال
محمد على أحمد	التلميذة والحب ، مطبعة أحمد عبدالرحمن ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص عشيق نشوى ، مطبعة محمد عبده ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص نشوى فى أحضان الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
محمد على محمد	جرائم الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
محمد يس العيوطى	الملجأ الأول والأخير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ٥٤ ص الشيخ سالم ، دار المعرفة ، ١٩٧٢ ، ٩٦ ص
محمد يوسف القعيد	أخبار عزبة المنيسى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٢١٤ ص أيام الجفاف ، مكتبة مدبولى ، ١٩٧٤ ، ١١٠ ص البيات الشتوى ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص فى الأسبوع سبعة أيام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص يحدث فى مصر الآن ، مطبعة دار أسامة ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص الحرب فى بر مصر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨ شكاوى المصرى الفصيح ، دار الموقف العربى ، ١٩٨١ ، ٢٢٢ ص
محمود تيمور	بنت اليوم ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص
محمود حنفى	المهاجر ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ١١٠ ص حقيبة خاوية ، مطبعة التجارة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٢٠ ص
محمود دياب	أحزان مدينة (طفل فى الحى العربى) ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
محمود الشوربجى	المزود ، دار الشعب ، ١٩٧٨ ، ١١٢ ص
محمود عوض	أرجوك لا تفهمنى بسرعة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٧٨ ص
محمود عوض عبدالعال	سكر مر . كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ ، ١٦٠ ص عين سمكة . دار الكلمة . بيروت ١٩٨٠
محمود فوزى الوكيل	اشرب من ذات الكأس يا هذا ، مطبعة دار نشر الثقافة ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص أرضنا الطيبة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص
مختار السويفى	زرع النوى ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٨ ص
مسرة نهان الطباع	قلوب من زجاج ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ٩٦ ص
مصطفى أمين	سنة أولى حب ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٥ ، ٦٩٨ ص ست الحسن ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٥ ، ١٩٢ ص لا ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ٦٥٦ ص
مصطفى محمود	الخروج من التابوت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص العنكبوت ، دار النهضة العربية ، [١٩٧٧] ، ١٢٠ ص
مصطفى المليجى	خطوات فوق الخطر ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١١٢ ص الراهبة والمجذوب وأنا ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٧٤ ص
مصطفى نصر	الصعود فوق جدار أملس ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
مكاوى سعيد	الركض وراء الضوء ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
مكرم فهيم	الخروج من الدائرة ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص
ممدوح سليم	إشراق من الجنوب ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٤٨ ص
ممدوح مصطفى عبدالرازق	لو أنصف الدهر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
موسى صبرى	حبيبى اسمه الحب ، دار التحرير ، ١٩٧١ ، ١٥٨ ص الجبان والحب ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص كفانى يا قلب ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٥٨ ص غرام صاحبة السمو ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٨ ، ٢٨٠ ص



نادية عبدالحميد	أبو العلاء يكتب من الآخرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩
نجيب الكيلاني	قاتل حمزة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ٢٧٢ ص
	نور الله (جزءان) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ٣٨٠ ص
	عذراء جاكرتا ، دار الاعتصام ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ١٦٧ ص
	على أبواب خيبر ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ١٩٧٣ ، ١٦٨ ص
	عمالقة الشمال ، دار الاعتصام ، بيروت [١٩٧٤] ، ١١٩ ص
	ليالي تركستان ، دار الاعتصام ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٧٦ ص
	رمضان حبيبي ، دار الاعتصام ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٤٤ ص
نجيب محفوظ	المرايا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٤١٤ ص
	الحب تحت المطر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٩٦ ص
	الكرنك ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص
	حكايات حارتنا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص
	قلب الليل ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
	حضرة المحترم ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ ، ١٨٦ ص
	ملحمة الحرافيش ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ٥٦٨ ص
	عصر الحب ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٨٠ ص
	أفراح القبة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٧٨ ص
	ليالي ألف ليلة ، مكتبة مصر ، ١٩٨١ ، ٢٦٨ ص
نعيم عطية	الإغراء الأخير ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
نهاد شريف	قاهر الزمن ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ٢١٨ ص
	سكان العالم الثاني ، مطبعة الأمانة ، ١٩٧٧ ، ١٩٤ ص
نوال السعداوي	الغائب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٣٢ ص
	الباحثة عن الحب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٢٤ ص
هارون هاشم رشيد	سنوات العذاب ، عالم الكتب ، ١٩٧٠ ، ٢٢٠ ص
هدى جاد	جريمة لم ترتكب ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٦٢ ص
يحيى الرخاوي	المشي على الصراط ، دار الغد للثقافة والنشر ، ١٩٧٧ ، ٢٦٢ ص
يحيى الطاهر عبدالله	الطوق والأسورة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٧٢ ص
	تصاوير من التراب والماء والشمس ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٨١
يحيى محمد زكي	الحواجز الزجاجية ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ ، ٣٥٤ ص
	رجل زائد عن الحاجة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٥٢ ص
	نوم وشمس وثرثرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ٤٢٨ ص
يوسف عز الدين عيسى	الرجل الذي باع رأسه ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
يوسف السباعي	ابتسامة على شفتيه ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧١ ، ٤٦٠ ص
	العمر لحظة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٣ ، ٤٢٤ ص
يونس الخضراوي	الإنسان والساق الذهبية ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٤ ، ١٢٦ ص





شكري ماضي

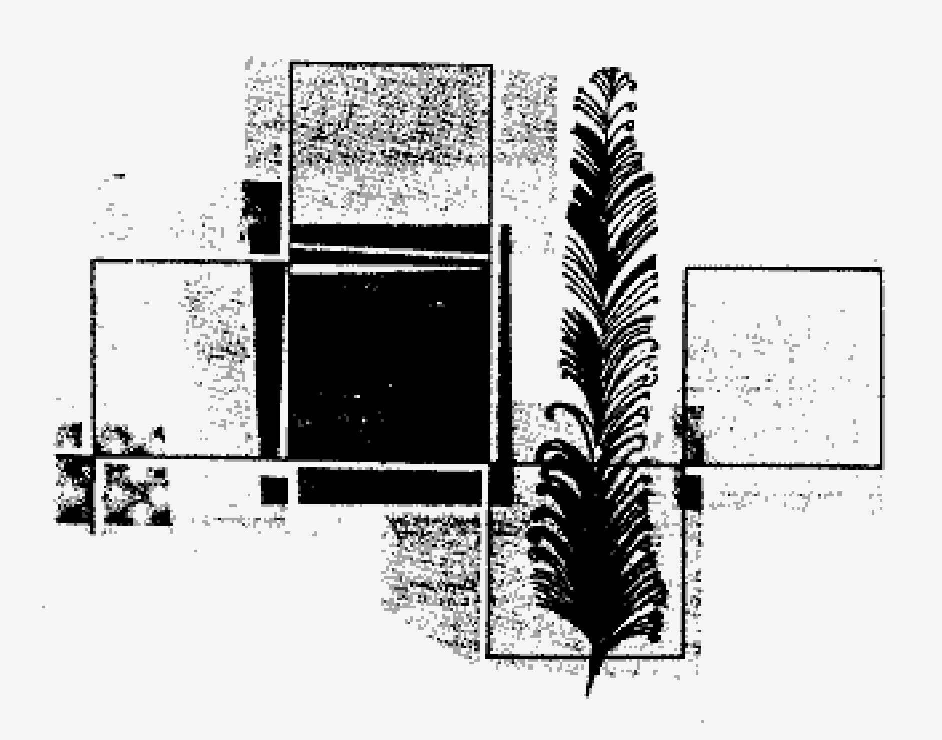
المؤلف	الرواية	السنة
- إبراهيم أنور فوق العادة	ثمرات الثبات	١٩٢٨
- إبراهيم المرجاني	ثائر من بلدي	١٩٦٥
- أحمد داود	حبيبتي ياحب التوت	١٩٧٦
- أحمد يوسف داود	دمشق الجميلة	١٩٧٦
	الخيول	١٩٧٦
- أديب النحوي	متى يعود المطر	١٩٦٠
	جومبي	١٩٦٥
	عرس فلسطيني	١٩٦٩
- أميرة الحسيني	لهيب	١٩٦٢
	الأزاهير الحمر	١٩٦٢
- إنعام الجندي	زمن الرعب	١٩٦١
- إنعام المسالمة	الحب والوحل	١٩٦٣
- أنور قصيباتي	نرسيس	١٩٦٢
- بديع حقي	جفون تسحق الصور	١٩٦٨
	أحلام على رصيف مجروح	١٩٧٣
- جورج سالم	في المنفى	١٩٦٢
- جورجيت حنوش	ذهب بعيدا	١٩٦١
	عشيقة حبيبي	١٩٦٥
- حبيب كحالة	قصة خاطئة	١٩٥٩
- حسيب كيالي	مكاتيب الغرام	١٩٥٦
	أجراس البنفسج الصغيرة	١٩٧٠
- حنامينا	المصابيح الزرق	١٩٥٤
	الشراع والعاصفة	١٩٦٦
	الثلج يأتي من النافذة	١٩٦٩
	الشمس في يوم غائم	١٩٧٣
	الياطر	١٩٧٥
	بقايا صور	١٩٧٥
	المستنقع	١٩٧٧
	المرصد	١٩٨٠
- حيدر حيدر	الفهد في مجموعة	١٩٦٨
	(حكايا النورس المهاجر)	
	الزمن الموحش	١٩٧٤
	الوعول	١٩٧٨
- خليل السباعي	جريمة الناس	١٩٥٨
- خير الدين الأيوبي	قصر الجماجم	١٩٤٤
	عفاف	١٩٤٨
	قلوب	١٩٥٠

المؤلف	الرواية	السنة
- خيري الذهبي	ملكوت البسطاء	١٩٧٦
	طائر الأيام العجيبة	١٩٧٧
- سعيد كامل كوسا	لعبة الشيطان	١٩٧٣
- سلامة عبير	أبو صابر	١٩٧١
- سلمى الحفار الكزبري	يوميات هالة	١٩٤٩
	عينان من إشبيلية	١٩٦٥
	البرتقال المر	١٩٧٥
- سليمان كامل	رماد لاتذروه الريح	د. ت
- شكري العسلي	فجائع البائسين	١٩٠٧
	نتائج الإهمال	١٩١٣
- شكيب الجابري	نهم	١٩٣٧
	قدر يلهو	١٩٣٩
	قوس قزح	١٩٤٦
	وداعا يا آفاميا	١٩٦٠
- صباح محيي الدين	خمر الشباب	١٩٥٩
- صدقي إسماعيل	العصاة	١٩٦٤
- صلاح ذهني	ملح الأرض	١٩٧٢
- صلاح مزهر	ثوار من بلدي	١٩٧٣
- صلاح الدين المنجد	عروس العرائس	١٩٥٩
- عادل أبوشنب	وردة الصباح	١٩٧٦
- عبد الإله يحيى	الألوهية والخطيئة	١٩٦٥
- عبدالرحمن الزهراوي	خديجة	١٩٠٨
- عبدالسلام العجيلي	باسمة بين الدموع	١٩٥٩
	ألوان الحب الثلاثة بالاشتراك مع	
	أنور قصيباتي	١٩٧٣
	قلوب على الأسلاك	١٩٧٤
	أزاهير تشرين المدماة	١٩٧٧
	المغمورون	١٩٧٩
- عبدالعزيز هلال	من عبث الفقر	١٩٧٤
- عبدالمسيح أنطاكي	فتاة إسرائيل	١٩٠٣
- عبدالنبي حجازي	قارب الزمن الثقيل	١٩٧٠
	السنديانة	١٩٧٠
	الياقوتي	١٩٧٧
- عبدالوهاب الصابوني	عصام	١٩٥٣
- عماد تكريتي	أحلام الربيع	١٩٥٧

ـ فارس زرزور	حسن جبل	١٩٦٩
	لن تسقط المدينة	١٩٦٩
	اللااجتماعيون	١٩٧٠
	الأشقياء والسادة	١٩٧١
	الحفاة وخق حنين	١٩٧١
	المذنبون	١٩٧٤
ـ فاضل السباعي	ثم أزهر الحزن	١٩٦٣
	ثريا	١٩٦٣
	الظمأ والينبوع	١٩٦٤
	رياح كانون	١٩٦٨
ـ فرنسيس مراش	غابة الحق	١٨٦٥
	دار الصدف في غرائب الصدف	١٨٧٢
ـ فيروز مالك	الصدفة والبحر	١٩٧٧
ـ قمر كيلاني	أيام مغربية	١٩٦٥
	بستان الكرز	١٩٧٧
ـ كاظم الداغستاني	حكاية البيت الشامي الكبير	١٩٧٢
ـ كوليت الخوري	أيام معه	١٩٥٩
	ليلة واحدة	١٩٦١
	ومر صيف	١٩٧٥
	دعوة إلى القنيطرة	١٩٧٦
ـ ليلى الياف	ثلوج تحت الشمس	١٩٦٠
ـ محفوظ أيوب	زهرة في قبر	١٩٦٩
	بابل الخاطئة	١٩٧٠
	نبي نينوى	١٩٧٣
ـ محمد إبراهيم العلي	المرافئ	١٩٧٨
	الطغيان	١٩٧٨
ـ محمد حاج حسين	إعترافات الشيطان الأزرق	١٩٥٥
ـ محمد حسن شرف	فينوس	١٩٧٣
ـ محمد الراشد	غروب الآلهة	١٩٦١
	المحمومون	١٩٦٥
ـ محمد غازي عرابي	العانس العاشقة	١٩٧٢
ـ محمد كامل الخطيب	المعذبون	١٩٦٣
ـ مصلح سالم	من يصلح الأقدار	١٩٧٠
ـ مطاع صفدي	جيل القدر	١٩٦٠
	ثائر محترف	١٩٦١
ـ معروف الأرناؤوط	سيد قريش	١٩٢٩
	عمر بن الخطاب	١٩٣٦
	طارق بن زياد	١٩٤١
	فاطمة البتول	١٩٤٢
ـ مكرم حافظ	فقدت ولدي	١٩٦١
ـ ممدوح عدوان	الأبتر	١٩٧٠
ـ ميخائيل الصقال	لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر	١٩٠٧
ـ نبيل سليمان	ينداح الطوفان	١٩٧٠
	السجين	١٩٧١
	ثلج الصيف	١٩٧٣
	جرماني	١٩٧٧
ـ نذير العظمة	الشيخ ومغارة الدم	١٩٧٤
ـ نزار مؤيد العظم	سلاسل الماضي	١٩٦٤
ـ نسيب الاختيار	سقوط الفرنك	١٩٧٤
ـ نصر شمالي	الأيام التالية	١٩٧٢
ـ نظير زيتون	من وراء القبر	١٩٦٠
ـ نعمان عبده القساطلي	الفتاة الأمينة وأمها	١٨٨٠
	مرشد وفتنة	١٨٨١
	أنيس	١٨٨٢
ـ هاني الراهب	المهزومون	١٩٦١
	شرخ في تاريخ طويل	١٩٦٩
	ألف ليلة وليلتان	١٩٧٧
ـ هيام نويلاتي	في الليل	١٩٥٩
	أرصفة السأم	١٩٧٦
ـ وداد سكاكيني	أروى بنت الخطوب	١٩٥٠
	الحب المحرم	١٩٥٢
ـ وليد إخلاصي	شتاء البحر اليابس	١٩٦٥
	أحضان السيدة الجميلة	١٩٦٩
ـ وليد الحجار	السقوط إلى أعلى	١٩٧٣
ـ وليد مدفعي	مذكرات منحوس أفندي	١٩٥٩
	غرباء في أوطاننا	١٩٧٢

كتب وردت للمجلة

- **مطلع النور أو طوالع البعثة المحمدية** : عباس محمود العقاد . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ١٩٧٧ .
- **خيوط السماء** : ثروت أباظة . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ١٩٧٧ .
- **ديوان شوقي توثيق وشرح الدكتور أحمد الحوفي** مجلدان . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .
- **الأمم السامية** : حامد عبد القادر . مراجعة : د . عوني عبد الرؤف . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .
- **تحريك القلب** : عبده جبير . دار ألف باء بالإشتراك مع المركز العربي للبحث والنشر . القاهرة ١٩٨٢ .
- **مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي** : اختارها وترجمها د . عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زايد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ .
- **الثأرة** : عبد الهادي العسيلي . أوراق للنشر . القاهرة .
- **الناس في كفر عسكر** : أحمد الشيخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٩ .
- **من نور الخيال ، وصنع الأجيال في تاريخ القاهرة** . شعر فؤاد حداد . روز اليوسف . ١٩٨٢ .



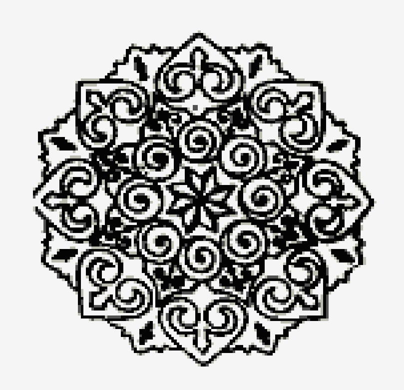
THIS ISSUE ABSTRACT

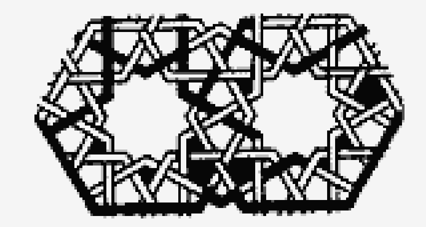
Ṭāher ʿAbd Allah's literary work seeks to break out of the traditional aspects of story telling in response to the elaborateness and complexity of his reality. This is clearly manifested in his original language which is distinguished by its specific constructions and its own rules of foregrounding. From this language, **Yeḥia al-Ṭāher** has managed to create a world distinguished by its seriousness, hardness and depth of feeling; a world filled with motion, vigour and conflict. His novels ' **al-Tōq wa al-'Iswera** ', ' **al-Haqā'iq al-qadīma Ṣāleḥa liethārit al-dahsha** ' and ' **Taṣāwīr min al-Ṭurāb wa al-Mā' wa al-Shams** ' manifest the novelist's attempt to create a new world and simultaneously reflect the tragic and pessimistic qualities of the human condition.

With the conclusion of the studies in the main part of this issue we come to the round-table discussion of this issue. Several new novelists participated in discussing their problems and their concepts of the art of fiction as they actually practice it. This is followed by a review of the art of the novel through the experiments of the previous generation of novelists. Their testimonials presented here are, in fact, an important historical document.

The Literary Scene section of this volume includes an interesting critical experiment comparing **al-ʿArḍ** and **Fontamara** as well as a critical review of a book, entitled *A thousand and One Nights- A Structural Analysis* and critical reviews of a number of contemporary Algerian, Sudanese, Syrian, Palestinian and Egyptian novels. Reviews of English and French periodicals devoted to the art of fiction follow, and there is also a review of university theses and dissertations dealing with the novels.

Translated by: Mahmoud ʿAyād
Revised by: Nancy Salama





Lebanese writer, **Hanān al-Sheikh,** who shows an interest in the development of Lebanese women in her second novel, entitled, **'Faras al-Shayṭān'**. The writer believes that her third novel **"Hikāyet Zahra"** represents the peak of her artistic maturity. In this novel she uses poetic language, a variety of events and evocative symbols. Through **Hanān al-Sheikh's** use of the stream of consciousness, she was able to reveal the Lebanese scene with its multiple conflicts which are still being played out in the present ongoing civil strife.

The next essay is not far removed from the topic of the stream of consciousness. **Hāmed Ṭāher** writes on "*Marcel Proust's Concept of the Structure of Fiction*" asserting that **Proust's 'A La Recherche de Temps Perdu'** is one of the high points in world fiction, despite the naivete of its characters and the simplicity of its events. According to **Taher** this novel gains importance from its use of the memory technique. Memory, for **Proust** is "a store for all feelings, emotions and psychological responses". **Proust's** artistic vision is based on a rational analysis of all experience as conveyed in a complex artistic mode. This novel is a work of art of the first order; it is spacious like the building of a huge and elaborate cathedral. **Proust** is essentially an architect, and he had always associated the skill of the novelist with that of the architect.

At the end of this part, **Andrew Gibson,** (lecturer at the University of London, Holloway) writes an article for **Fuṣūl** entitled "*Some Observations on Narrative and Humour*". He refers to **George Meredith's** observations concerning **Moliere's** characters who are all anti-social, and yet present a satirical perception of all that is anti-social. Laughter, according to **Bergson**, is a punishment which society inflicts upon anti-social individuals. **Gibson** presents a number of patterns which deviate from the norms of classical text and which are used to evoke laughter, such as linguistic misunderstanding, foolishness, gregariousness, excessive concentration and elaborateness. The writer points out that nothing is comic in the absolute, that laughter is controlled by social factors as much as it is controlled by psychological conditions. Moreover, it is our cultural norms and standards that impose subjects for humour. Humour in the non-classical text is based on tampering with the norms, rules, tradition and method of presentation in classical texts. Generally speaking, there are no hard and fast dividing lines between classical and non-classical texts. It is rare to find any text which is totally free of humour.

The fourth and final part, includes two articles, the first of which deals with the beginnings of the Egyptian novel while the latter deals with recent Egyptian novels.

In the first article, **Layla ʿAnān** deals with the phenomenon of "contradiction" in **Al-Manfaluti's** work. Specifically, a contradiction exists between his translated European novels and the novels he himself wrote. **Layla ʿAnān** points out that the two types of novels deal with only one topic, love. The translated works revolve around the love between two children who grow together in the heaven of childhood but who become physically enamoured with each other upon maturity, causing their fall from the heaven of innocence and their subsequent damnation. Death becomes the only resolution for their problems. **Al-Manfaluṭī's** novels are primarily moral tales which attack the social corruption of women, their loosenes and imitation of all aspects of European social life. These novels revolve around a man and a woman living in a state of bliss which is destroyed by their attempt to imitate the European ideal, the novel ending with the destruction of the imitators. **Al-Manfaluti's** own stories clearly contradict his translated novels. **Lyla Anan** concludes that **Al-Manfaluti** rejected the European model in his own novels, a model which he himself presented to the Arab reader in his translated novels.

The last article in this issue is entitled "*The Novels of Yehia al-Taher*" by **Sabrī Ḥāfez.** The writer points out that **Yehia al-**

THIS ISSUE ABSTRACT

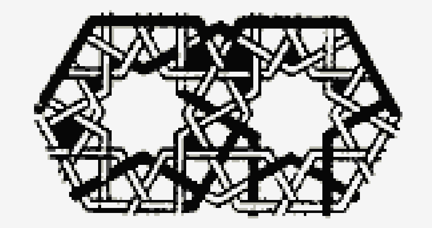
Maguid Ṭobya. She concludes by pointing out the frequent use of personal pronouns and the disappearance of the traditional narrator in a manner that allows the existence of several conflicting points of view.

Sâmī Khashaba in his essay entitled "*The Generation of the Sixties — an investigation of its Cultural Origin*" deals with a more general area concerning the generation of literary figures who started to appear on the literary scene, in general, and in the novel in particular, in the sixties. He states that this generation is motivated primarily by political troubles and that it is a generation interested in changing a fragmented and troubled world that has gone mad into a rational world that has some meaning. If most writers of this decade started by writing short stories because of their immediate impact, they have ended up by writing novels because of their far reaching and epic outlook. These writers were influenced, in varying degrees, by different intellectual, political, ideological and religious concepts, presented in Marxism, Existentialism, and Psycho-analysis. All the concepts, or views, however, proclaim this generation's urge for change and their persistent efforts towards transcending their reality.

From the cultural origin of the generation of literary figures of the sixties, **Moḥamed Badawī** takes us to the realistic aspects of their work as manifested in their experimentation with literary form and technique. Their experiments reflected their earnest willingness to transcend the reality in which they lived and their desire to reformulate it. **Badawī's** article is based on the hypothesis that there is interaction between social and literary structures. The writer tests this hypothesis in his analysis of the structural and formal levels in **'Ayām al-'Insān al-Sab'a'** by **'Abd al-Hakeem Qāsim**, **'al-Haqa'iq al-Qadīma Saleḥa li'tharit al-Dahsha'** by **Yehia al-Ṭāher 'Abd Allah**, **'Nigmat 'Aghustus'** by **Son 'Allah 'Ibrāhīm**, and **'al-Zenī Barakāt'** by **Gamāl al-Ghiṭānī**. He concludes his analysis by pointing out that the Arab socio-economic structure has been dominated by an anachronistic productive mode, hence, its backwardness. The literary figures of the sixties were out to change their world and reformulate its basic components in an attempt to transform their putrefied reality. This is clearly seen in their use of language and in their use of elements from the Tradition, as well as from the Western experimentation with literary form.

Sīzā Qassem's study, entitled "*Irony in the Contemporary Novel*," investigates literary irony in the sixties. The Russian Formalists had a rich conception of irony which was later developed by **Jakobson** to become a major element in literary texture. According to **Sīzā Qāssem**, irony seems to be the most prevalent phenomenon in the literary work of the generation of the sixties. Irony may be defined as "a strategy which makes use of the surface form of the words of the reigning regime, only to reject them and to emphasize the contrary". Irony is of a dual nature like metaphor. The writer uses irony to subjugate emotional excesses and put an end to intellectual exaggeration, as well as to call for a review of tradition in an attempt to reformulate it. In the applied part of this study the writer analyses three novels, **'al-Zenī Barakāt'** by **Gamāl al-Ghiṭānī**, **'Hikayāt lil'amīr'** by **Yehia al-Ṭāher 'Abd Allah** and **al-Laggna** by **Son 'Allah 'Ibrāhīm** to illustrate the different examples of irony.

If irony is one of the major prevalent structural phenomena in the modern novel in general and in the contemporary Arabic novel in particular, the stream of consciousness represents a new trend in the novel. **Yehia 'Abd al-Dāyim** in his article entitled "*The Stream of Consciousness in the Contemporary Lebanese Novel*" reviews the history of this trend since its beginning in the twenties with **James Joyce's** novels, up to the contemporary Arabic novel, **'Mirāmār'** by **Naguīb Maḥfūz**, **'Ayam al-'Insān al-Saba'a'** by **'Abd al-Ḥakīm Qāssem**, and others. He traces the impact of the stream of consciousness trend on the Lebanese novel and its successful use by **Layla Ba'labakī** in her two novels **'Ana 'Aḥyā,'** and **'al-'Alliha al-Mamsukha.** He concludes with a study of a Young



naturalistic and the realistic novel. **Le Roman Fleuve.** Thus, similar circumstances have led to the similarity of the themes and forms of the novels of these two writers.

Part three includes nine articles dealing with the elements of narrative technique and contemporary experimentation with the novel.

This part starts with a study by **Fatūh Ahmed,** *"The Language of Dialogue in the Novel"*. In this article, the writer employs a semantic perspective on the language of dialogue in the novel as revealed in writings of novelists and in the opinions of critics. This leads to the issue concerning the use of colloquial or classical Arabic in the language of dialogue in fiction. This article, however, is a review of critical opinion rather than an applied critical study of dialogue in specific novels. Fatūh Ahmed thus cites the compromising approach taken by **ʿIssaʿibīd** in this matter. His approach balances the requirements of art and language, by writing dialogue in fiction in a language free from overtly classical constructions interspersed with colloquial words. However, if the dialogue is short, it could be conveyed as it is. The writer then deals with the concept of the third language; a language that is neither classical nor colloquial like that of **Tawfīq al-Ḥakīm** which simultaneously fulfils the requirements of the classical language and also the flexibility of the colloquial. This question of the language of dialogue is pursued in the works of **ʿAlī al-Raʿi, Mohamed Mandūr,** and **Shukrī ʿAyād** who focus on the writer's freedom of choice and the nature of the creative experience, leaving the final arbitration of this issue to the requirements of the specific work of art itself. Hence, the issue is transformed into that of artistic and non-artistic language rather than the use of the colloquial or the classical forms.

Iʿtidāl Osman then deals with the theme of the problematic hero in *"The Problematic Hero: Belonging and Alienation"*. Novels with this theme give great importance to the psychological make up of the problematic hero, his autobiography and his quest for new values in a world dominated by degraded materialistic values, the laws of market economics and monopolistic interests. Her study presents three types of the problematic hero novel, namely, "abstract idealism," "romanticism of disillusionment," and finally, a form that mediates between these two extremes in its philosophic, aesthetic and historic aspects known as the "Bildungsroman". The study then deals with the problematic hero as he is portrayed in the Arabic novel and how his appearance was a direct result of a crisis similar to that experienced in Western culture. The crisis led to the alienation and isolation of Arab intellectuals from their world with their rejection of prevalent values, and then the initiation of the quest for new values that might give their existence more meaning and significance. Through her study of **Yūssef ʾIdriss's** novels, **al-Baiḍa** and **Qiṣat Ḥub,** the writer points out two types of fictional characters who represent the alienated hero who in his search for belonging unites with the other which makes it possible to blend with the whole group and which allows him to participate in re-shaping its future through his revolutionary activity. In such revolutionary activity life gains significance and meaning.

Angīl Boutros Samān writes on *"The Point of View in the Novel"*, an issue which has been given much attention in Western criticism. The term "point of view" has two senses; on the one hand, it manifests the novelist's philosophical, social and political pre-occupations, and on the other, it reveals the relationship between the author, the narrator and the theme. The writer traces the meaning of this concept in Western criticism (**Henry James, Philip Stevick, Norman Freedman,** and **Percy Lubbock**) and presents examples of its use in the Western and in the Arabic novel. In the applied part of the study the writer analyses the novels of **ʿQandīl Om Hāshem'** by **Yehia Ḥaqī, 'Miramār'** by **Naguib Maḥfūz, 'Al-Ḥarām'** by **Yūssif Idrīss, 'Ghorfat al-Mussadafa al-ʾArḍiyyah'** by

THIS ISSUE ABSTRACT

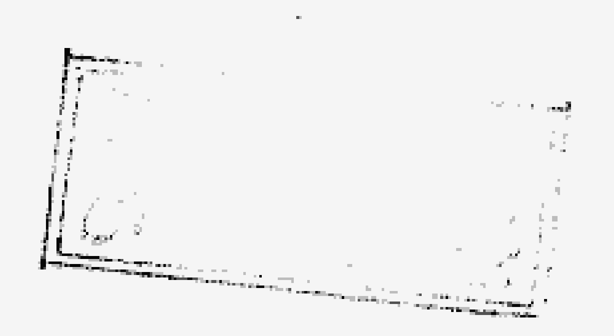
fiction, yet it has not received much attention from critics. In view of this paradoxical situation **ʿAbd al-Raḥmān Fahmī** stresses the importance of investigating this genre of fiction to establish its literary value. However, what may be termed *"the thriller"* *(al-Ruwāya al-Bōlīsiya)* is not just one type in Western culture, but is actually divided into two main types and a number of minor subcategories. The researcher has defined all these types concluding with a list of distinctive features for each type of thriller. All thrillers, disregarding the multiplicity of their types, have but one common effect, that of thrilling the mind, the emotions or the imagination. Finally, the writer posits that the main elements in all types of thrillers have recurred in all types of stories from the myth to the religious story and even to masterpieces of world literature. The recurrent features of thrillers have been manifested in fiction since **Oedipus** up to **The Brothers Karamazov.**

Among the relatively modern genres of fiction which have not received enough attention in this country is *"science fiction"* **Essām al-Bahiyy** has tried to trace the history of this genre since its first stirrings in the seventeenth century. These early attempts exhibited a staunch belief in science and in its potential to help man achieve happiness and welfare. Science fiction is a specific type of fiction which depends on imagination, thought and ability to predict the future more than it does on a well-made plot or rich characterization. In science fiction, human nature is simplistically conveyed. The writer, however, claims that a critical reading of such novels should make allowances for this fact. The writer then moves to an applied critical study of **Nihād al-Sherīf's** novel, *Qāhir al-Zaman (The Time Conqueror)*, which portrays the problems related to the uses we make of science and our journey into the future. This novel, according to **Essām al-Bahiyy** succeeds on the technical level.

In the third article in this part, **Samia Aḥmed** deals with the relationship of the novel to history. From the very start, we know that she is not really interested in the traditional "historical novel". She is more interested in explaining the relationship between the novelist and contemporary history. First, she records the political and social changes in Egypt since the Revolution of July, 1952, and the impact of these changes on novelists reflecting the active conscience of the nation. The writer uses **al-Ghiṭānī's al-Zeini** Barakat and **Naguib Mahfūz's al-Karnak** which deal with revolution and democracy, as examples of the interaction of creative writing and contemporary history. She also investigates how works of art manage to become effective tools of social and political criticism. The writer considers these two novels to be honest and realistic political testimonials of a decisive decade in the history of the Egyptian people.

Mohamed Herīdī concludes this part with a study entitled *"Generations in the Egyptian and Turkish Novel"*. This study deals with the "generation novel", a genre established by **Naguīb Mahfūz** in his **al-Tholāthiya (Triology).** Naguīb Mahfūz's **Tholāthiya** is a record of half a century in the life of the Egyptian society; similarly, **Yaʿqūb Qādrī** depicts twenty-five years in the life of the Turkish society in his novel **"Panorama"**. Despite the fact that this study tries to find similarities between these two writers, it can not be called a comparative study in the traditional sense of the word. This study, however, succeds in raising questions concerning the degree of similarity between these two writers. The answers to these questions, may pave the way towards an understanding of this genre of fiction which records a given period of time. **Moḥamed Herīdī** has shown that the answer to this question lies in the political and economic structure of both the Egyptian and the Turkish societies during a specific period, hence the similarity in the struggle, the motivation and the objectives of the two peoples. These factors have shaped the national consciousness of these two novelists and have urged them to direct their creative abilities towards portraying the social and political struggles of their people in their novels. Strangely enough, both writers were influenced by the

THIS ISSUE
ABSTRACT



Whereas the fourth issue of **Fuṣūl** dealt with poetry in general and issues in Arabic poetry in particular, the present issue is devoted to the theoretical and applied study of fiction and the art of narration. Included are eighteen studies, divided into four main parts, which deal with the art of fiction and narration in chronological order.

The first part includes three essays, the first of which analyses the language of narration in the Arabic narrative Tradition (*al-Turāth*). The other two deal with the use of narrative elements from the Tradition such as the dream or the myth in the contemporary Arabic novel.

Nabila Ibrāhīm, in her paper "*The Language of Narration in the Arabic Tradition*," highlights the immense wealth of narrative elements in the Arabic Tradition. She also asserts that the Arabic Tradition has not received enough attention from modern critics and scholars. She, therefore, attempts to deal with this narrative Tradition from technical point of view making the utmost use of modern studies of the theory of fiction (*Theorie des Erzählens*). The researcher then attempts to relate the technical aspects of these narratives to the reader, highlighting the role of the narrator. Finally, the writer presents the applied part of her study which deals with structural and linguistic terms by listing the technical features of narratives by two great story tellers, namely **al-Gāhiz** and **al-Hamathānī**.

It is common practice to relate the origins of the short story and the novel in modern Arabic literature to Western literature. **Fadwa Mālṭī-Douglās**, however, in her essay entitled "*Traditional Elements in Modern Arabic Literature*" starts from the premise that it is not accurate to underestimate the impact of the Arabic literary Tradition on modern Arabic story writers. These writers, consciously and unconsciously, make use of this Tradition, a fact which is clearly manifested in the unity of Arabic creative writing.

In the process of investigating this claim, **Fadwa Mālṭī-Douglās** chooses to deal with one of the major elements of the Tradition, i.e., dreams with their symbolic fictional value which are fully utilised by story writers. The researcher chooses to deal with three novels, by **al-Ṭayyib Ṣāleh**, **Naguīb Mahfūz** and **'Abd al-Salām al-'Ogelī**, as examples of the artistic use of dreams in the Tradition. These novelists do not just make use of traditional elements, but their use of such elements reveals their attitudes towards Tradition. Tradition for **al-Ṭayyib Ṣāleh** is a source of health and happiness, for **al-'Ogelī** a source of destruction, and for Naguīb Mahfūz, a temporary remedy for the ills of modern man.

Because the myth is one of the means of perceiving life, **Waleed Mouneer**, in the third essay in the first part, investigates *The Use of Mythical Elements in the Contemporary Arabic Novel* in an attempt to evaluate the significance of such use and its contribution to reality. The researcher deals with the use of myth on serveral levels, the levels of language, character, and events. **Mouneer** analyses these different levels in three contemporary novels, **'al-Zuel'** by **Gamāl al-Ghiṭānī**, **'Dawā'ir 'Adam al-'Imkān'** by **Maguid Tobia**, and **'al-Tāgir wa al-Naqāsh'** by **Mohamed al-Bussāti**. The researcher concludes that these mythical elements have enriched these novels in content and form.

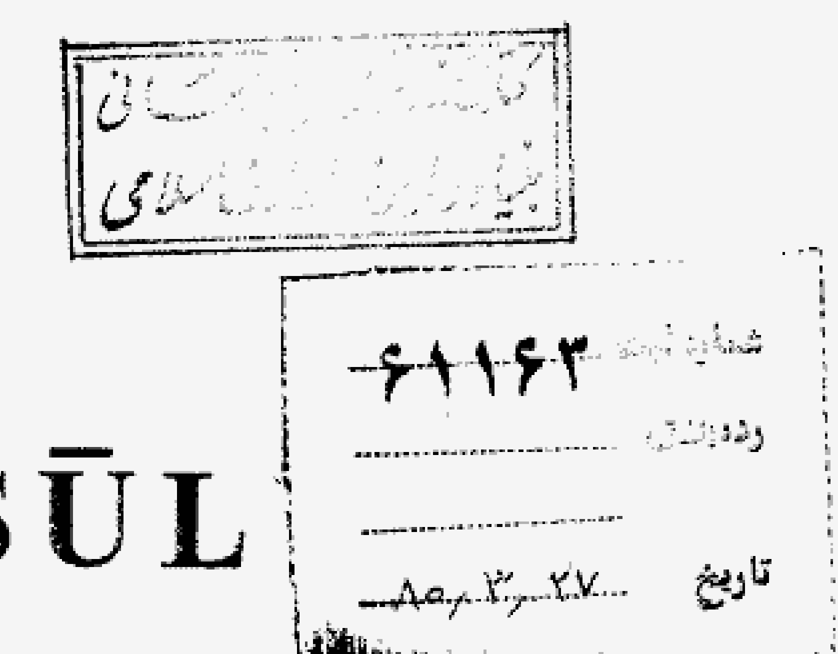
In the second part of this issue, there are four studies dealing with the generic typological classification of novels. The typological classification of novels deserves more attention, but we have restricted ourselves, for lack of space, to dealing in depth with four neglected types of novels. The first study in this part, is a study by **'Abd al-Raḥmān Fahmī** dealing with a genre neglected by scholars, namely that of *the detective story*. The author of this essay is also a novelist, a short story writer, and a radio and television playwright.

At the outset of this study, the writer points out that this type of novel is internationally the most widespread genre of



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organisation Press



FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

FICTION AND THE ART OF NARRATION

Vol. II

No. 2

January, February, March, 1982